Durante os últimos quarenta anos, mudanças profundas e variadas ocorreram na arte, tendo a divergência de estilo como característica mais marcante. Este panorama explora de maneira brilhante a eterna questão – a da relação da arte com a vida cotidiana – que perpassa o Minimalismo, o *Pop*, a Arte Conceitual, a *Performance* e as muitas feições assumidas pelos trabalhos de Warhol, Beuys, Bourgeois e de muitos outros artistas cuja obra é discutida e ilustrada. Com um quadro cronológico, figuras-chave e importantes eventos mundiais apresentados de maneira sucinta, além de uma completa bibliografia, *Arte contemporânea: uma história concisa* constitui uma rica fonte de informações e oferece uma visão única e indispensável da evolução da arte nas quatro últimas décadas.

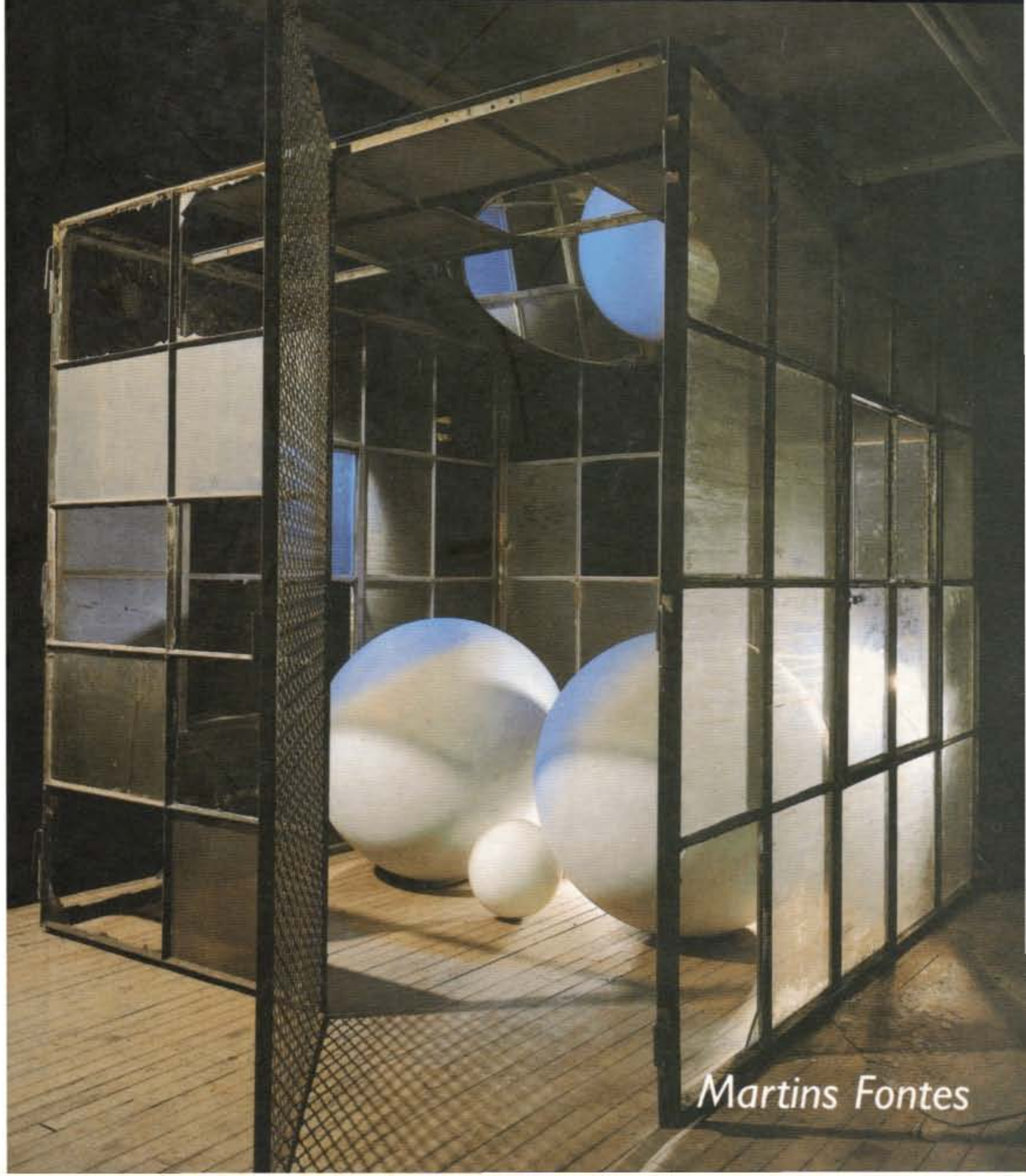
Michael Archer nasceu em Londres em 1954 e estudou em Cambridge e Manchester. Contribui regularmente para *Art Monthly* e *Artforum* e faz palestras no Chelsea College of Art & Design e no Goldsmiths' College em Londres. É co-autor de *Audio Arts* (1994) e contribuidor de *Installation Art* (Thames & Hudson, 1994).

ISBN 85-336-1464-0
9 788533 614642

ARTE CONTEMPORÂNEA

Uma História Concisa

Michael Archer



Martins Fontes

Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
ART SINCE 1960 por Thames and Hudson, Londres, 1999.
Copyright © 1997 Thames and Hudson Ltd., London.
Copyright © 2001, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

Publicado por acordo com Thames and Hudson Ltd., London.

1ª edição
outubro de 2001

Tradução
ALEXANDRE KRUG
VALTER LELLIS SIQUEIRA

Revisão da traducão
Valter Lellis Siqueira
Revisão gráfica
Ivete Batista dos Santos
Maria Luiza Fravet
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Archer, Michael, 1954-
Arte contemporânea : uma história concisa / Michael Archer ; tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. – São Paulo : Martins Fontes, 2001. – (Coleção a)

Título original: Art since 1960
ISBN 85-336-1464-0

1. Arte moderna – Século 20 – História I. Título. II. Série.

01-3381 CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte moderna : Século 20 : História 709.04

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

ÍNDICE

Prefácio .... **IX**

1. O REAL E SEUS OBJETOS **1**
2. O CAMPO EXPANDIDO **61**
3. IDEOLOGIA, IDENTIDADE E DIFERENÇA **117**
4. PÓS-MODERNISMOS **155**
5. ASSIMILAÇÕES **201**

Conclusão **235**
Quadro cronológico **238**
Bibliografia selecionada **241**
Lista das ilustrações **245**
Índice remissivo **257**

PREFÁCIO

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como "arte", pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com freqüência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte. Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas.

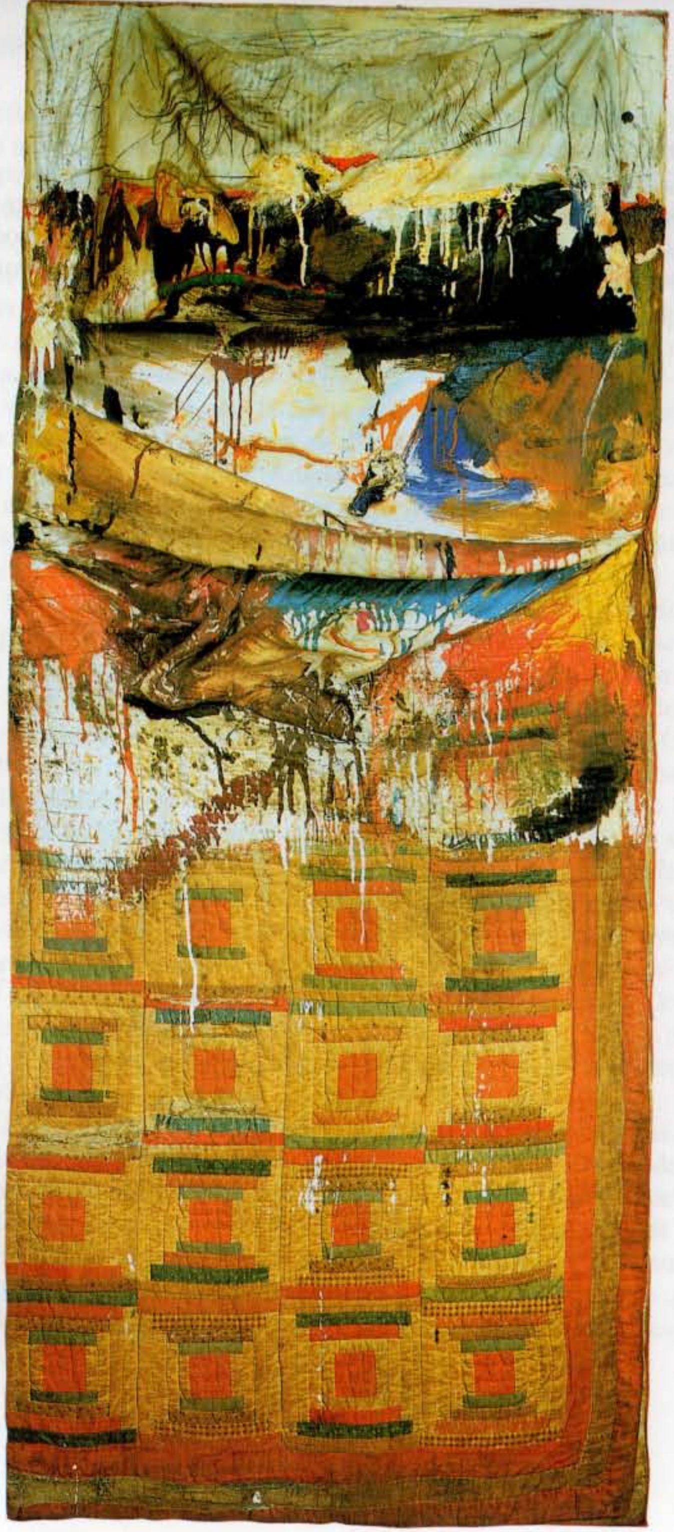
Em 1961, no início de uma década em que todas as idéias anteriores sobre a arte seriam postas à prova, o filósofo Theodor Adorno iniciava sua *Teoria estética* com a seguinte afirmação: "Hoje aceitamos sem discussão que, em arte, *nada* pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar." Até o fato de como a arte constitui um desafio ao equilíbrio social estabelecido foi colocado em questão. Era justamente o que se queria dizer quando se descrevia algo como moderno ou vanguardista que começava a mudar. A riqueza e a diversidade da prática artística contemporânea, no entanto, não são sintomáticas de um estado de coisas caótico; certos temas principais revelam-se por meio de um estudo da arte dos últimos quarenta anos. Em especial, os artistas reexaminaram alguns dos gestos da vanguarda modernista realizados anteriormente, reinterpretando-os e desenvolvendo-os.

O que se segue é uma tentativa de descrição parcial das profundas mudanças que ocorreram na arte da Europa e dos EUA do início da *Pop Art* em diante. Amplamente cronológico no tratamento do assunto, este livro utiliza um pequeno número de temas principais a fim de examinar a enorme variedade das formas e práticas que têm surgido desde então.

Uma apreciação renovada da relação entre arte e vida cotidiana põe em conexão as obras aparentemente muito diversas associadas ao *Pop* e ao Minimalismo. A investigação dos interesses comuns por trás destas duas tendências proporciona um entendimento do amplo espectro da realização pós-minimalista, que incluiu o Conceitualismo, a *Land Art*, a *Performance* e a *Body Art* e os começos da Instalação. Toda esta obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte mais particularmente identificada com o crítico norte-americano Clement Greenberg. Uma conseqüência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70. O fator fundamental foi o impacto da teoria feminista, de permanente significado.

Teorias psicanalíticas, filosóficas e outras teorias culturais foram-se tornando cada vez mais importantes no final da década de 70 para a formulação de um pós-modernismo crítico. O trabalho de interpretação dessas teorias deu continuidade ao questionamento da natureza da arte que começara nos anos 60. Ao lado disso, no entanto, houve o ressurgimento de uma pintura amplamente tradicional, o que, visto na época como uma reação bastante conservadora às experiências das décadas de 60 e 70, foi sustentado pela explosão do mercado de arte durante o *boom* financeiro dos anos 80.

O capítulo final do livro analisa as obras de uma série de exposições influentes montadas durante a última década, bem como a lógica dos curadores por trás delas, examinando, assim, os modos como os temas e preocupações dos anos anteriores são desenvolvidos e transformados na arte atual.

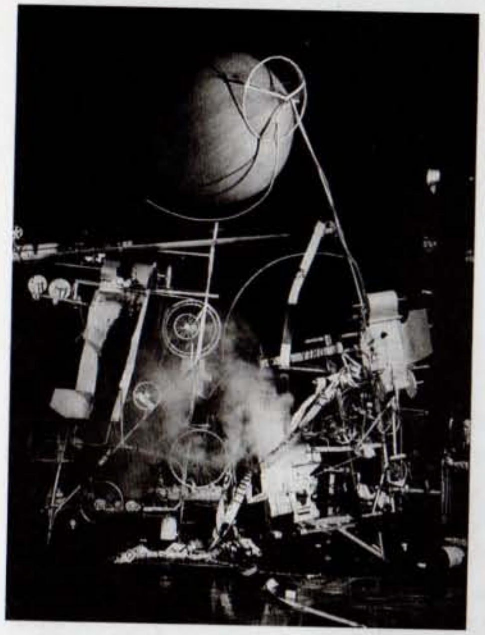


1. O REAL E SEUS OBJETOS

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo "duopólio", e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades.

Em 1962 uma nova revista, a *Artforum*, apareceu na Costa Oeste dos EUA. De maneira irônica, ela deixava clara sua posição no primeiro número ao dar destaque a uma crítica de Lester D. Longman, presidente do Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, por ocasião da abertura de uma exposição de pesquisa, "A arte da *Assemblage*", no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em cinco páginas Longman analisava e rejeitava muito do que atualmente é famoso na arte daquele período: a "*action painting*" de Jackson Pollock (1912-56); as enormes pinturas de Barnett Newman (1905-70), monocromáticas a não ser por uma ou duas listras finas correndo

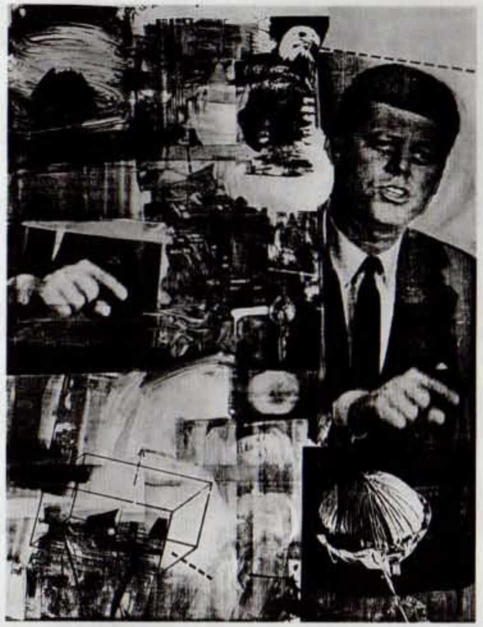
1. (esquerda) Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955



2. Jean Tinguely, *Homenagem a Nova York*, 1960

de cima a baixo; as telas azuis executadas com um rolo ou as *perfor-*
mances envolvendo mulheres nuas como "pincéis" de Yves Klein
(1928-62); as "combinações", como *Bed* (1955), roupas de cama
montadas na parede e manchadas com tinta, ou *Monogram* (1959),
um bode empalhado rodeado por um pneu velho, de Robert Rauschen-
berg (1925-); as esculturas de carrocerias de automóvel esmagadas,
de César (1921-); as esculturas de refugo mecanizadas de Jean Tin-
2 guely (1925-91) – uma das quais, *Homenagem a Nova York* (1960), ficou
famosa ao se autodestruir nos jardins do Museu de Arte Moderna de
Nova York em 1960 – e os *happenings* de Allan Kaprow (1927-),
Claes Oldenburg (1929-), Jim Dine (1935-) e Red Grooms (1937-).

A objeção de Longman a este tipo de arte não era o fato de ela existir, mas de, cada vez mais, parecer estar falando como cultura dominante. Ele tinha razão: ela estava fazendo isso. O trabalho de Robert Rauschenberg e Jasper Johns (1930-), a partir de meados dos anos 50, foi denominado Neodadá devido a seu uso particular de temas derivados do mundo cotidiano. A utilização do termo apontava menos para as atividades de Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963) e outros no Cabaret Voltaire de Zurique em 1916, que para o trabalho do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp inventara o termo "*readymade*" para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte. O primeiro foi *Roda de bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco; o mais escandaloso, *Fonte* (1917), era um urinol masculino assinado "R. Mutt"[1]. Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles.

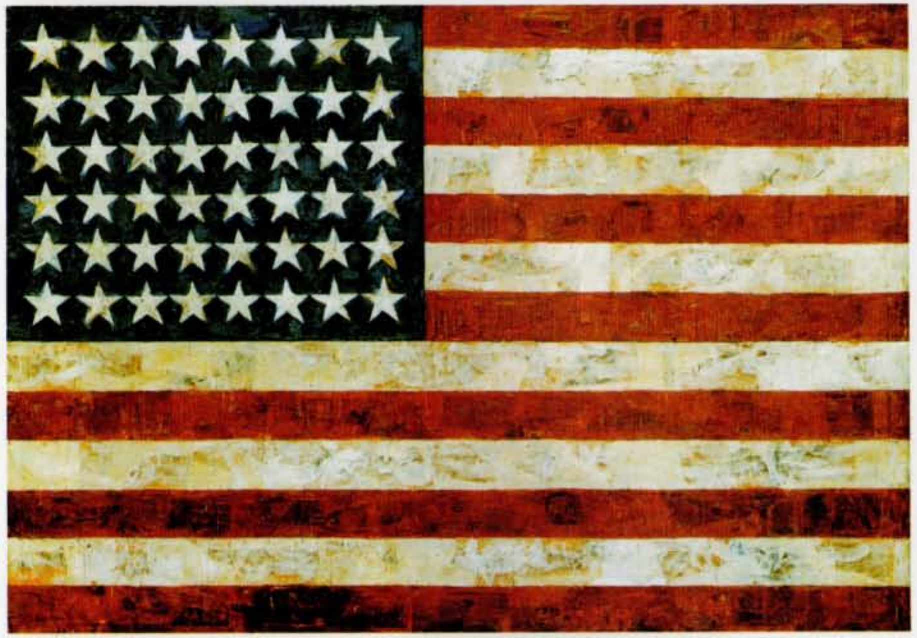


3. Robert Rauschenberg, *Búfalo II*, 1964

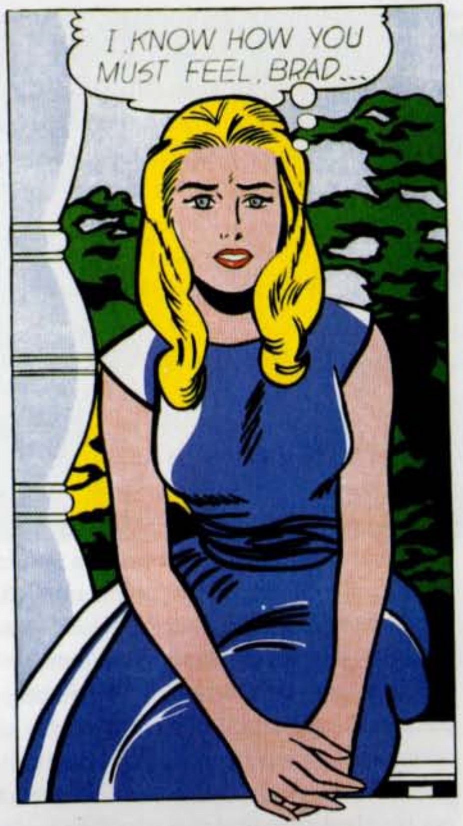
Existem duas idéias-chave amalgamadas à palavra "*assemblage*". A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e ob-

---

[1] *Mutt*: cão vira-lata ou pessoa simplória. (N. do T.)



jetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. Em meados dos anos 50 Jasper Johns
4 fez uma pintura da bandeira dos EUA, *Bandeira* (1954-55). Essa pintura é certamente a imagem de um objeto e um símbolo corriqueiros, mas também pode ser vista como um arranjo formal de cores, linhas e formas geométricas. Além disso, a bandeira na realidade, consistindo de cores sobre um pedaço de tecido, não é mais substancial, tridimensional e semelhante a um objeto que a pintura de Johns. O mesmo vale para os objetos que ele pintaria a seguir. No começo dos anos 60, na seqüência de suas pinturas de "combinações", Rauschenberg produziu uma série de telas contendo uma variedade de imagens em serigrafia, bem como símbolos desenhados e pintados. Tais imagens eram tomadas não apenas da história da arte, mas


I KNOW HOW YOU MUST FEEL, BRAD...

4. (esquerda) Jasper Johns, *Bandeira*, 1954-55

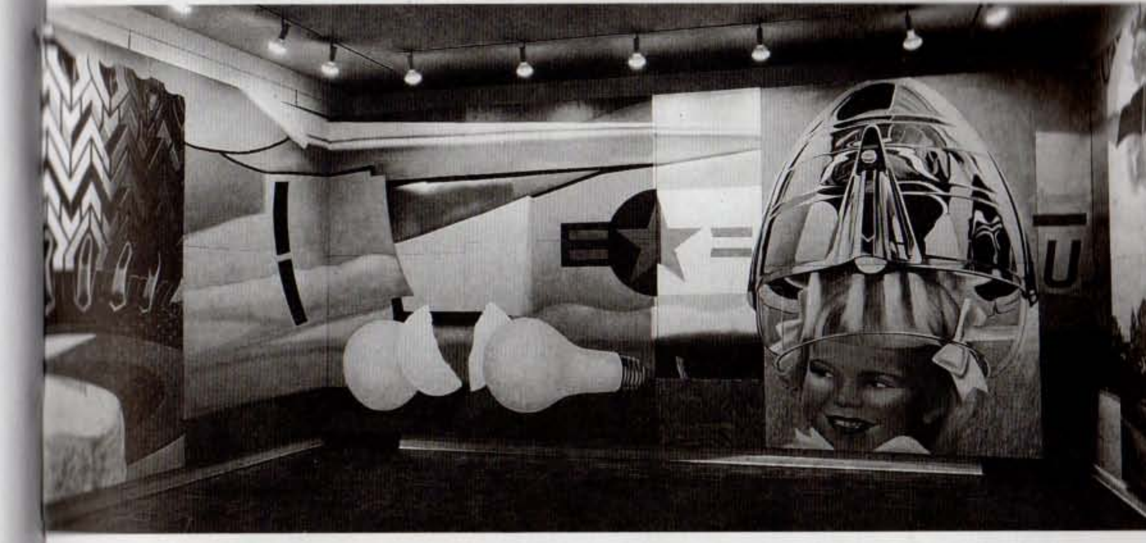
5. (direita) Roy Lichtenstein, *Sei como você deve estar se sentindo, Brad*, 1963

também dos meios de comunicação. Assim como as imagens aparecem de modo recorrente e constante em jornais, revistas e sucessivos boletins de TV, da mesma maneira surgem os elementos nas pinturas de Rauschenberg. A mão repetida de John F. Kennedy em pinturas de Rauschenberg. A mão repetida de John F. Kennedy em *Búfalo II* (1964), por exemplo, estabelece um ritmo ao longo da tela totalmente distinto dos efeitos composicionais da arte anterior.

Todos os impulsos evidentes nas obras do final da década de 50 – o interesse pelo corriqueiro, a disposição de abarcar o acaso (não apenas uma herança do Dadaísmo, mas também o reconhecimento de que na vida as coisas simplesmente acontecem) e um novo senso do visual – levaram a arte a duas direções: o *Pop* e o Minimalismo. Externamente, o trabalho associado a cada um desses movimentos parece dividir pouco terreno com o outro. O que têm em comum uma serigrafia de Marilyn Monroe por Andy Warhol (1928-87) e um arranjo de chapas quadradas de cobre no chão por Carl Andre (1935-)? Os artistas e críticos da época, no entanto, não tinham a menor dúvida de que muita coisa era compartilhada pelas duas correntes.

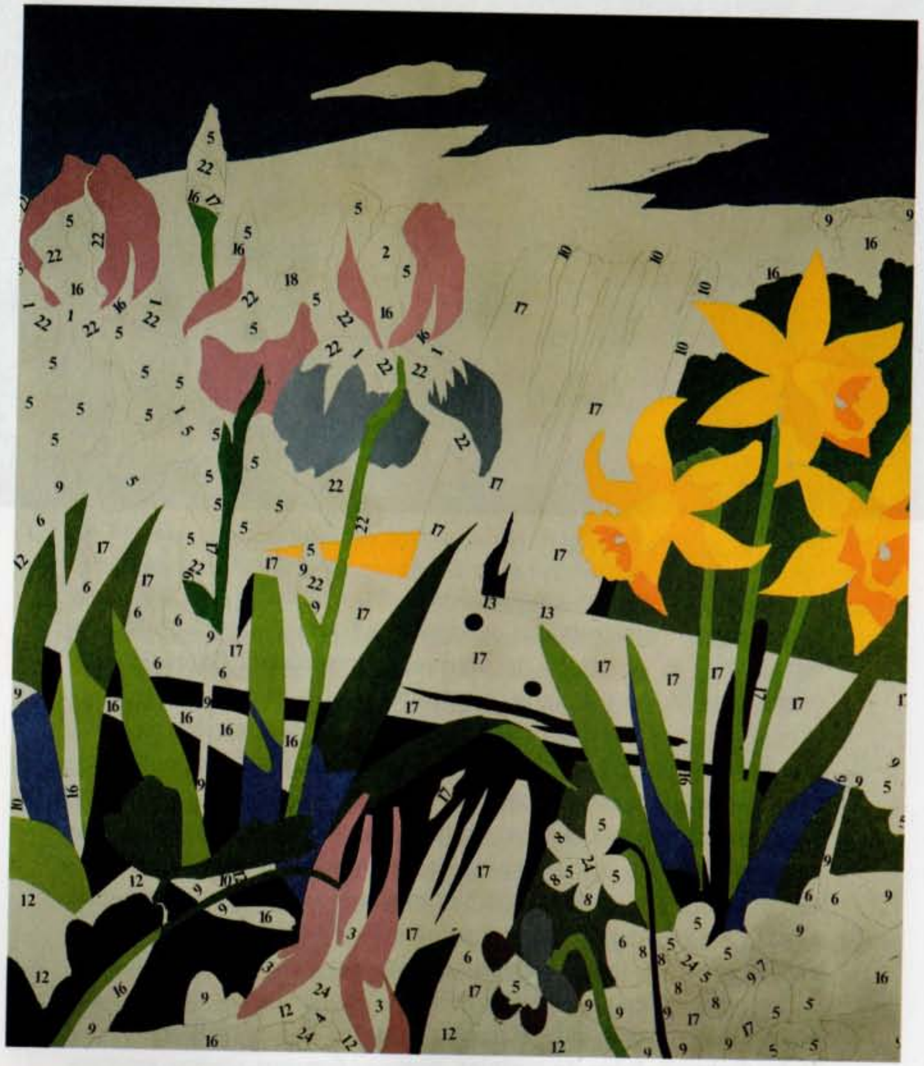
A *Pop Art* surgiu e foi reconhecida como movimento nos EUA bem no começo da década de 60. Em 1962, era possível identificar uma sensibilidade comum em vários artistas, principalmente Roy Lichtenstein (1923-), Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman (1931-) e James Rosenquist (1933-), todos cujas obras utilizavam temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbanos. Além disso, num desvio significativo dos estilos emocionalmente carregados dos expressionistas abstratos, o trabalho desses artistas também parecia depender das técnicas da cultura visual de massa. Lichtenstein, por exemplo, selecionou quadros individuais das histórias em quadrinhos, alterando-os ligeiramente para servir a seus propósitos, e reproduziu-os numa escala maior em óleo sobre tela. O processo de replicação, no entanto, não era inventivo, livre ou lúdico, mas preciso e observado cuidadosamente. Em lugar de interpretar a tira cômica do modo expansivo – com ênfase mais em cores e tons que em formas – que o Expressionismo Abstrato levara as pessoas a esperar, Lichtenstein produziu, laboriosa e manualmente, uma simulação da técnica de pontos crivados com a qual a tira original fora impressa. Como o resultado era tão seco e "não emocional", era possível acreditar que não fora realizada absolutamente nenhuma interpretação. Seus quadros, à primeira vista, pareciam ter um estilo tão mecânico quanto o material original, embora seja evidente, numa pintura como *Sei como você deve estar se sentindo, Brad* (1963), que a idéia da arte como atividade expressiva das emoções está sendo considerada de modo irônico.

No final de 1962, um simpósio sobre a *Pop Art* foi realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York. Um dos colaboradores, o crítico Henry Geldzahler, comentou: "A imprensa popular – especialmente e, de modo muito típico, a revista *Life* –, a tela grande de cinema, com seus *closes* em preto-e-branco e tecnicolor, os espetáculos extravagantes dos anúncios e, finalmente, a introdução, via televisão, deste apelo espalhafatoso ao nosso olhar dentro de casa, tudo

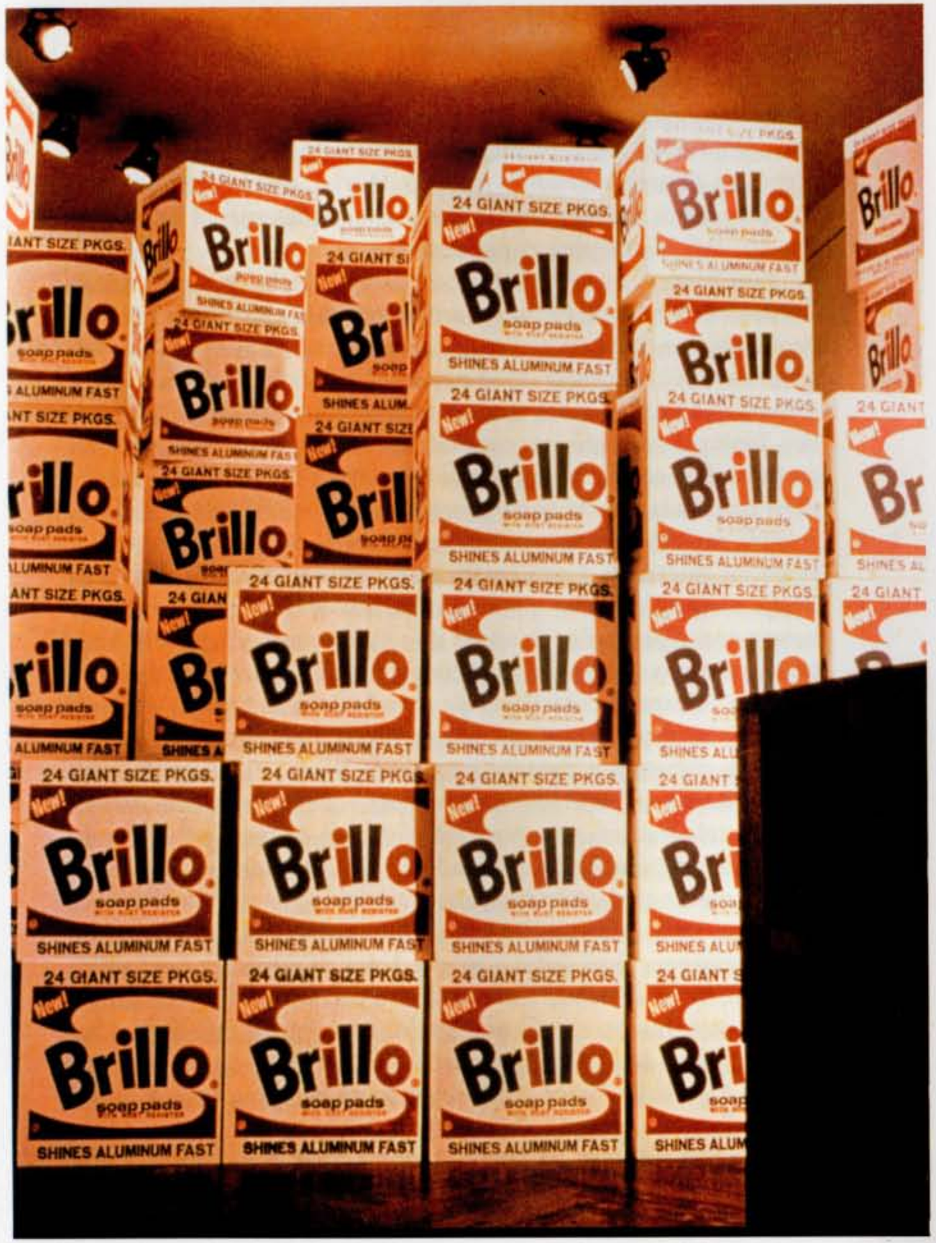


6. James Rosenquist, *F-111*, 1965

isso tornou disponível à nossa sociedade, e também ao artista, um imaginário tão disseminado, persistente e compulsivo que tinha que ser notado." A discussão decorrente, representativa do questionamento geral dessa nova arte, concentrou-se em se o *Pop* tinha contribuído com algo novo em termos de forma e conteúdo. Aqueles que queriam diminuir sua originalidade salientavam que parecia não haver nenhuma inovação da forma que já não tivesse sido experimentada por Jasper Johns ou os expressionistas abstratos. O espaguete enlatado, por exemplo, que aparece como uma espécie de marca registrada artística em pinturas como *Eu te amo com meu Ford* (1961) e o posterior e gigantesco *F-111* (1965), ambos de James Rosenquist, faz referência aos caracóis e espirais de tinta pingados no trabalho de Jackson Pollock. Da mesma forma, a repetição de motivos em Andy Warhol – latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, dinheiro, fotos de notícias, pessoas famosas – toma emprestada uma forma de cobrir a tela usada por Johns em suas pinturas de alfabetos e números. No caso de Johns isto era a solução do problema – originado no Expressionismo Abstrato – de pintar com igual ênfase sobre toda a tela, em lugar de fazê-lo no centro, onde o as-



7. Andy Warhol, *Faça-você-mesmo (Flores)*, 1962


24 GIANT SIZE PKGS.
New!
Brillo
soap pads
SHINES ALUMINUM FAST

8. Andy Warhol, *Caixas de Brillo*, 1964

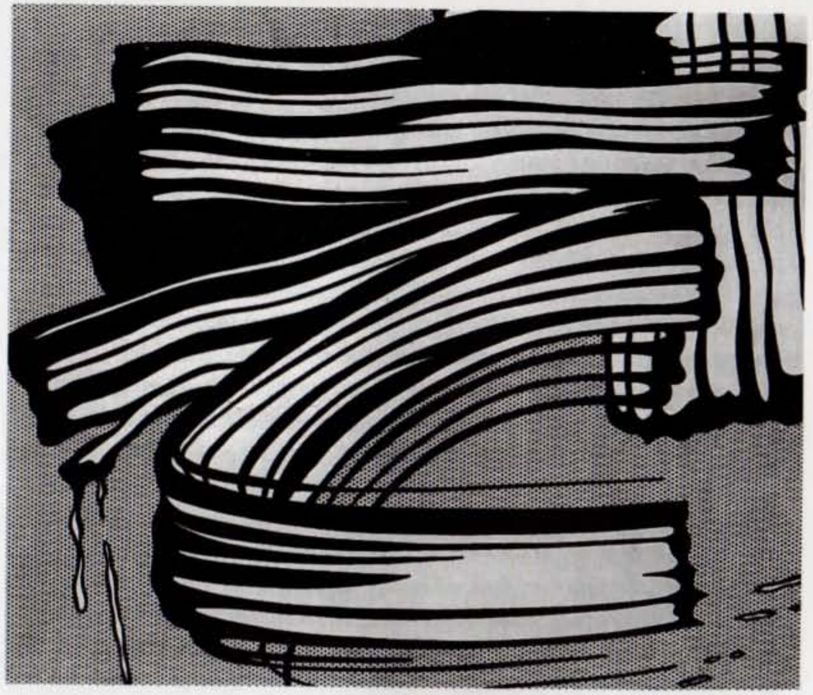
sunto principal normalmente apareceria, e arredondar as margens
para dar sustentação. Uma seqüência numérica que começava no
canto superior esquerdo e terminava no inferior direito era um siste-
7 ma apropriado para a obtenção do resultado desejado. Em 1962,
como em *Faça-você-mesmo (Flores)*, Warhol tinha excedido ironi-
camente Johns ao transformar em telas as cenas apenas delineadas
dos *kits* infantis de pintura por números.

Para Warhol, a repetição também estava ligada, de maneira mais
fundamental, ao modo como vemos e tratamos outros tipos de ima-
gens e objetos. Sua primeira exposição, na Ferus Gallery em Los An-
geles em 1962, consistia de 32 pinturas de latas individuais de sopa
Campbell apoiadas sobre uma estreita prateleira ao longo das pare-
des. Pinturas subseqüentes com múltiplas imagens de latas de sopa,
garrafas de Coca-Cola, cupons de desconto e dinheiro reiteraram a
idéia das obras de arte como mercadorias, que seria ainda mais re-
8 forçada em 1964 por suas pilhas de *Caixas de Brillo*, por uma expo-
sição na galeria de Leo Castelli que cobriu as paredes com uma
imagem repetida de flor e por outra na *Stable Gallery* que encheu o
espaço com reproduções de caixas de suco de tomate Campbell. Mais
tarde, para sua mostra de 1966 na galeria de Castelli, Warhol "re-
decorou" o espaço com *Papel de parede – vaca*. A partir de 1963
ele também fez filmes. Com seu uso de câmera fixa, ausência de
estrutura narrativa e duração excessiva, *Sono* (1963: um homem
dormindo) e *Império* (1964: uma tomada estática do edifício *Empire
State*) estabeleceram uma nova relação entre o tempo real e o tem-
po fílmico ao pesquisar a qualidade da atenção dada pela audiência
quando confrontada com imagens pictóricas.

Numa entrevista em 1963, Warhol comentou sua preocupação com as imagens associadas à morte. Fotos de desastres nos tablóides, vítimas de acidentes nas estradas, a cadeira elétrica, distúrbios raciais, os criminosos mais procurados da América do Norte, o recente suicídio de Marilyn Monroe, a consternação de Jackie Kennedy, e Elizabeth Taylor (que, segundo se noticiou, estaria muito doente na época em que ele começou a usar sua face) eram todas imagens que tratavam do tema da morte: "Era Natal ou o Dia do Trabalho – algum feriado – e, toda vez que você ligava o rádio, eles diziam algo como 'quatro milhões de pessoas vão morrer'. Foi aí que começou. Mas, quando você vê uma figura medonha repetidas vezes, ela não produz nenhum efeito." Uma história coberta por todos os noticiários do dia, relatada em todos os jornais e analisada em todas as revistas, logo perde seu caráter de coisa imediata e começa a ser absorvida pelos sistemas de comunicação através dos quais se tornou disponível. As notícias e os meios de comunicação pelos quais ela é fornecida são onipresentes e igualitários. As famosas declarações de Warhol – de que ele queria ser uma máquina, de que no futuro todas as pessoas seriam famosas por quinze minutos, de que todos nós bebemos Coca-Cola e nenhuma soma de dinheiro dará ao presidente dos EUA uma garrafa melhor do que aquela que o vagabundo da esquina bebe – são todas reflexo disso. Para enfatizar o seu reconhecimento de que a arte não podia evitar ser tratada como mercadoria da mesma forma que latas de sopa, barras de sabão e caixas de cereal, Warhol apelidou seu estúdio de "A Fábrica" e descrevia o modo como seus assistentes o ajudavam na múltipla impressão das imagens por ele relacionadas como similar a uma linha de produção. Como no caso de Lichtenstein, porém, este aparente anonimato de execução era uma atitude teatral. As decisões de Warhol quanto às imagens e cores a serem marcados, e mesmo quanto a como introduzir, de maneira precisa, erros no processo serigráfico, eram cruciais.

No que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma afronta a seus críticos. Sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferecia qualquer coisa que a vida já não proporcionasse. Contrário a essa opinião, Lichtenstein achava que a transformação não era, de nenhum modo, a função da arte: "Transformação é uma palavra estranha de usar. Implica que a arte transforma. Ela não transforma; apenas forma."

As referências formais do *Pop* ao Expressionismo Abstrato enfatizam até que ponto ele continuou sendo arte. Ao dialogar com seus precursores, ele produziu a tensão necessária entre as gerações, uma continuação simultânea e também uma reação ao que se passara anteriormente. Algo de Pollock é evocado pelo espaguete enlatado de Rosenquist; a herança da arte moderna é reacondicionada e oferecida de outra forma por Lichtenstein. Uma série de "Pinceladas" de 1965, cuidadosa e precisamente executadas, apresentava

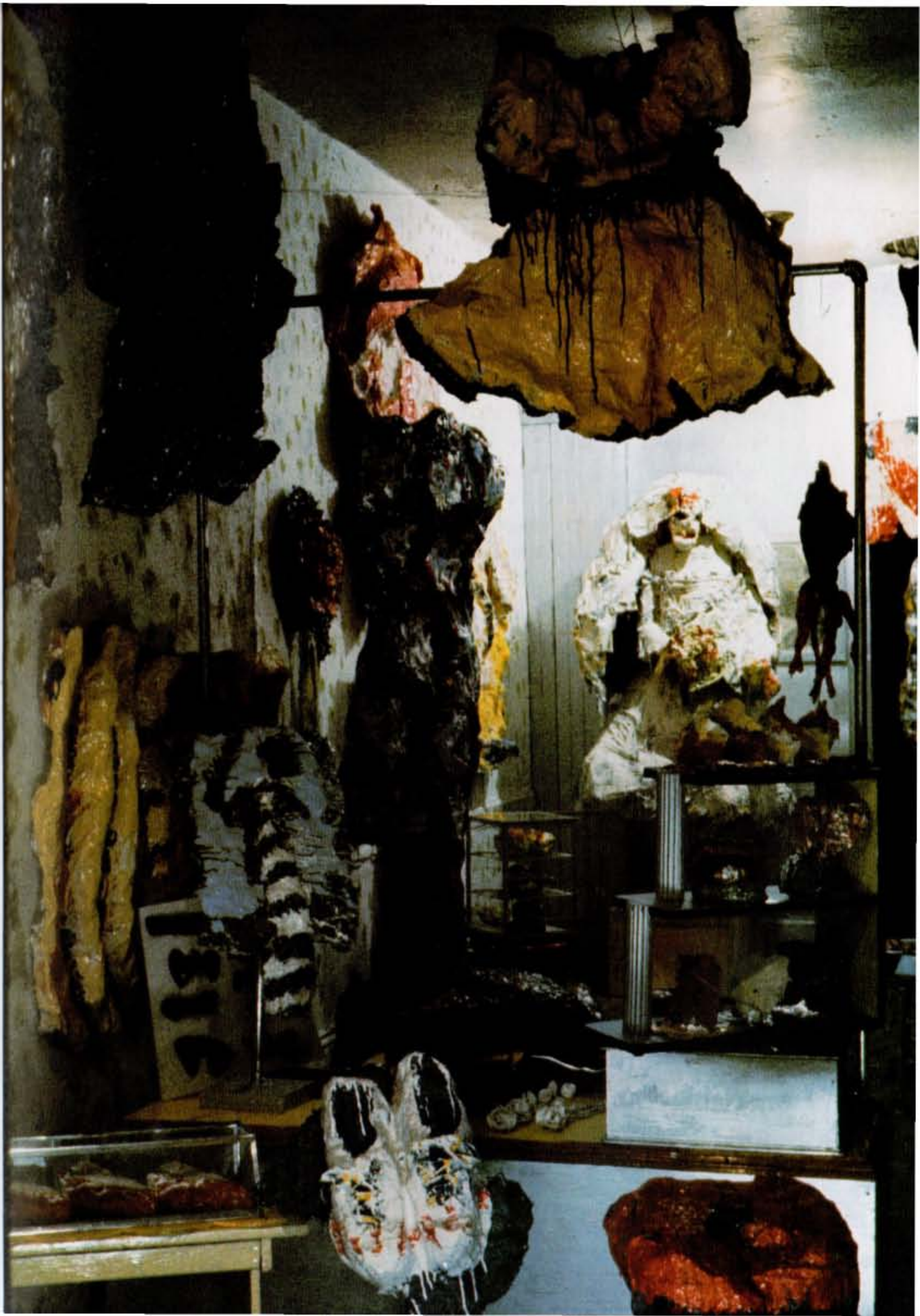


9. (acima) Roy Lichtenstein, *Pequena grande pintura*, 1965

10. (direita) Claes Oldenburg, *O armazém*, 1961 (vista interior)

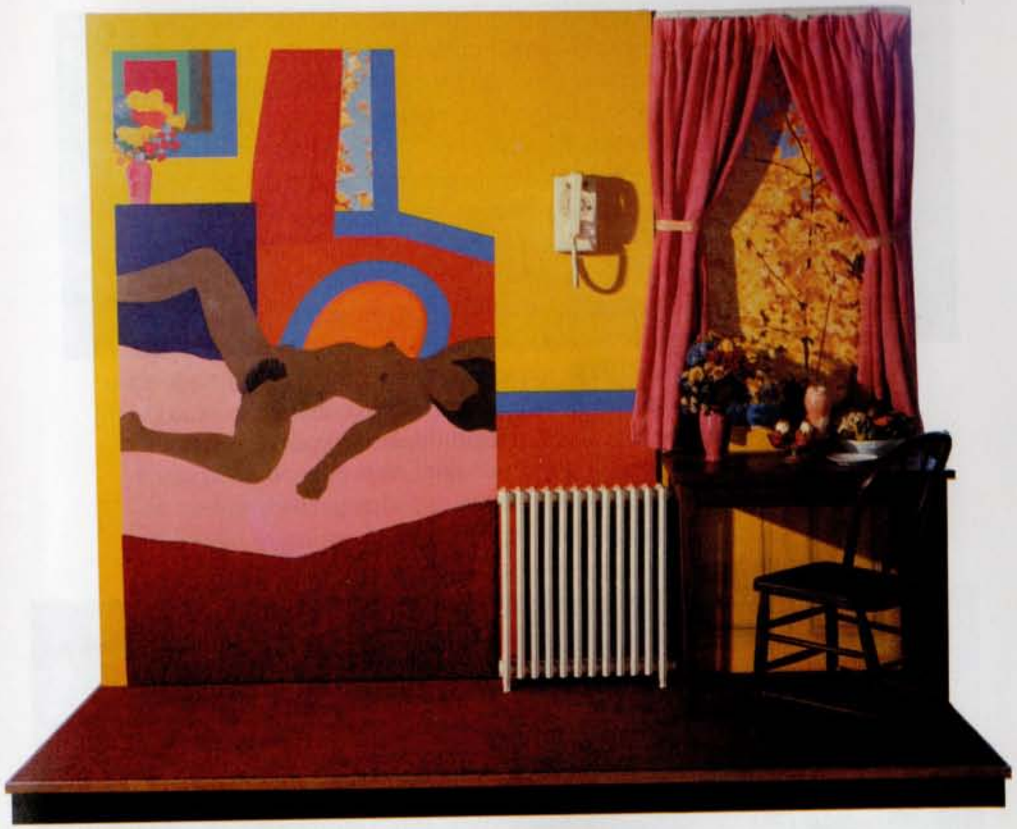
o Expressionismo Abstrato como estilo, tornando óbvio o fato de que a expressividade associada a ele não é um registro transparente e absoluto de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado.

Em 1961, Claes Oldenburg transformou seu estúdio, que antes tinha sido uma loja, novamente numa loja. Ele o encheu de modelos de itens de alimentação e vestuário feitos de musselina embebida em gesso sobre estruturas de arame, pintados com esmalte nas cores esperadas, mas de um modo sentimental, vago, expressionista abstrato, e os colocou à venda. Oldenburg tinha encenado *happenings* sob a égide de seu pseudônimo Ray Gun [Pistola de raios], e



10 *O armazém*, a loja que se comportava como uma loja, deu continuidade a esse procedimento. Porém ela também levantou questões referentes à passagem do tempo e, mais particularmente, à do movimento mais próximo ao da escultura. As tiras cômicas de Lichtenstein também lidavam com estas questões, levando a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana. Os itens individuais à venda no armazém de Oldenburg tornaram-se esculturas para ele devido à maneira como eram tratados. As pessoas compravam-nos, levavam-nos para casa e se comportavam diante deles como se fossem peças de escultura. No ano seguinte, ele estava expondo réplicas de um hambúrguer, uma fatia de bolo e um cone de sorvete feitos de vinil estofado e tecido. Com a cor agora no material e não mais aplicada em jorros e pingos de tinta, estas esculturas novas, "limpas", para o crítico conservador Sydney Tillim, pareciam-se "demais com as coisas das quais derivam". O fato de cada uma delas ser do tamanho de uma pessoa, ou de que o par de calças azuis incluído na mesma mostra teria servido num gigante, era aparentemente irrelevante. Para os mais complacentes, as experiências de Oldenburg eram surpreendentemente inovadoras. Os revestimentos externos eram costurados e então estofados com paina. Sua forma, assim, era construída de dentro para fora, não resultando das técnicas tradicionais de cinzelagem ou modelagem sobre um suporte, de fora para dentro. Por causa da falta de rigidez dos materiais, a gravidade acabava decidindo a forma final do trabalho, e não Oldenburg. Neste sentido, as "réplicas" podiam ser entendidas como coisas que eram meio "incompostas". Além disso, Oldenburg percebeu que a moleza delas trazia os problemas da pintura para a escultura. O efeito é "não um nublado (como o efeito de atmosfera sobre uma forma rígida), mas, *de fato*, um amolecimento".

Tom Wesselman conseguiu, por outros meios, transformar a expansividade ambiental dos *happenings* em objetos artísticos. Seus primeiros trabalhos eram colagens de fotografias de produtos alimentícios encontrados em anúncios de revista. Algo aparentados com a emblemática colagem de 1956, *O que, afinal, torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, do artista britânico Richard Hamilton (1922-), os interiores de lares – sonhos do consumidor – criados por Wesselman transformaram-se posteriormente em cenas de técnica mista. Algumas destas, de sua série "Grandes nus americanos", por



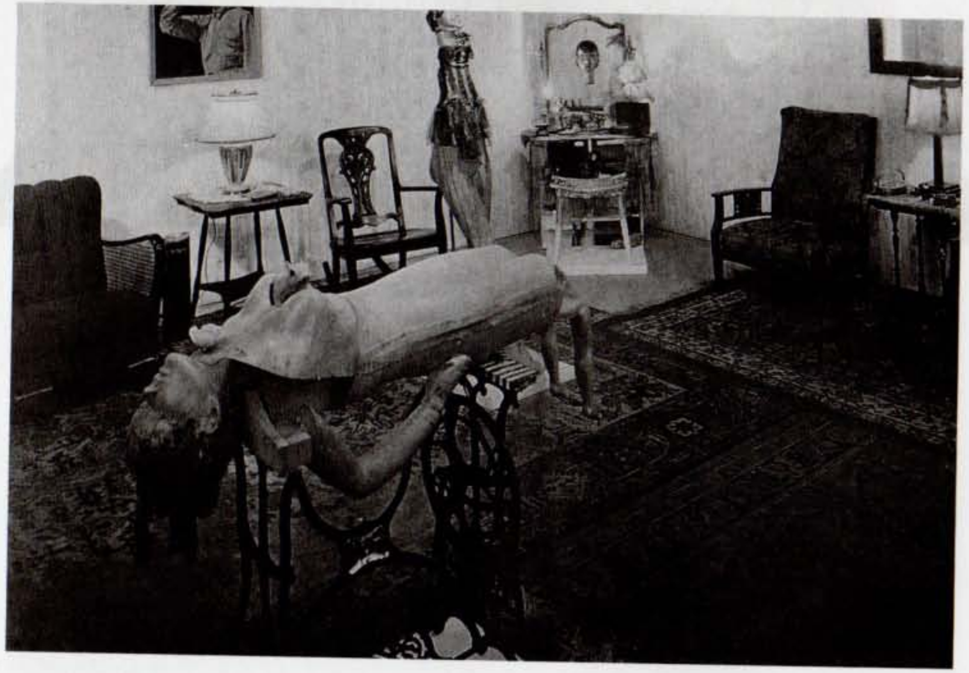
11. Tom Wesselman, *Grande nu americano n.º 54*, 1964

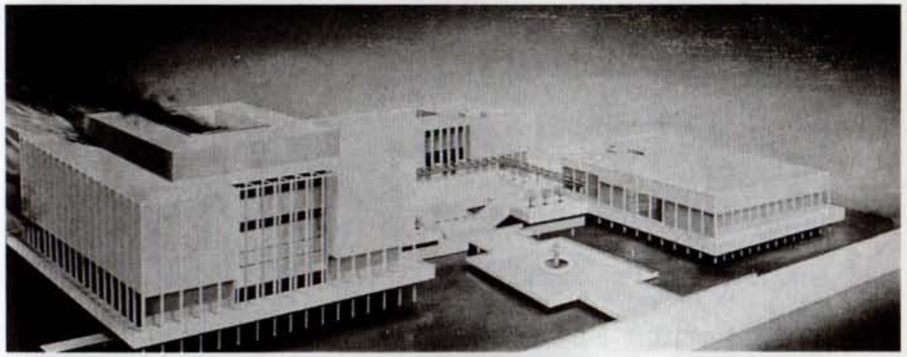
exemplo, foram vivificadas pela inclusão de sons gravados (*Grande nu americano n.º 54*, 1964), um rádio ou um telefone de parede 11 chamando intermitentemente. Outro trabalho, *Caixa teta quarto* (1968-70), exigia até a presença do busto nu de uma modelo. Cenas também foram feitas por George Segal (1924-) e Ed Kienholz (1927-94). Os cenários triviais de Segal – uma mesa de café, uma lavanderia – eram habitados por figuras de gesso branco em tamanho real. As pessoas nas cruas cenas de Kienholz – o bar em *Espelunca* (1965), o bordel em *A casa de Roxy* (1961) e *Dodge 38* –

banco de trás (1964) – não eram formas de gesso, mas manequins robóticos montados com trastes, sucata e refugo.

Kienholz era um artista da Costa Oeste, um entre muitos, incluindo Mel Ramos (1935-), Billy Al Bengston (1934-), Wayne Thiebaud (1920-) e Edward Ruscha (1937-), a expressar-se em um idioma *pop*. Ramos e Thiebaud eram pintores, qualificando-se como artistas *pop* em virtude de seus temas. As serigrafias e telas de Bengston celebravam a cultura jovem por meio de suas representações da motocicleta. O interesse de Ruscha residia na arquitetura e símbolos de Los Angeles, a linguagem e as imagens simples dos cartazes e os contornos retilíneos de lugares comuns como postos de gasolina. Robert Indiana (1928-), que adotou o nome de seu estado natal, tirou das convenções dos sinais de beira de estrada o estilo visual de suas pinturas. A intensa legibilidade de suas inscrições e o apelo demótico das suas imagens foram utilizados em desenhos cujas breves mensagens tanto expressavam quanto questionavam as atitudes e o caráter da América contemporânea.

12. Ed Kienholz, *A casa de Roxy*, 1961.

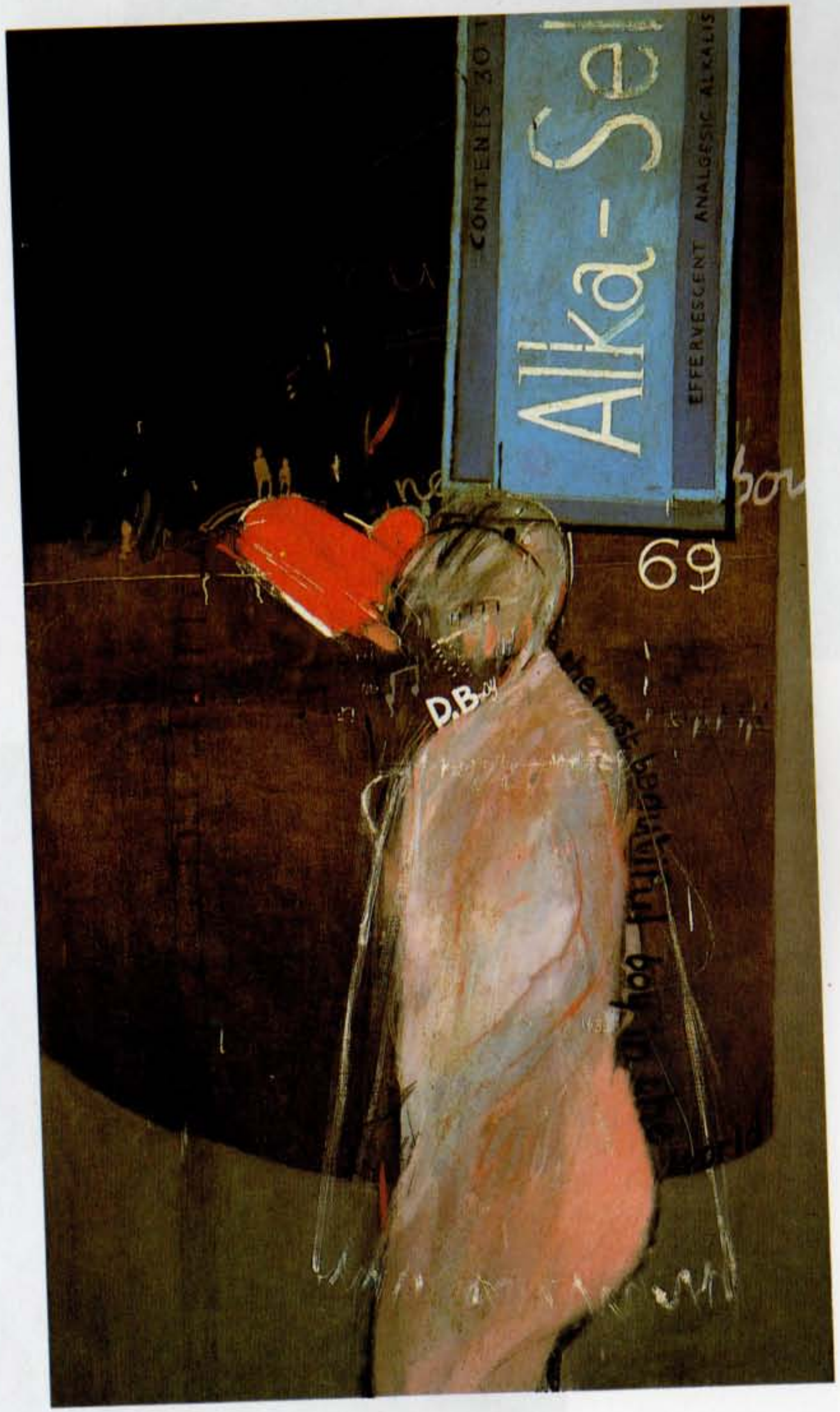




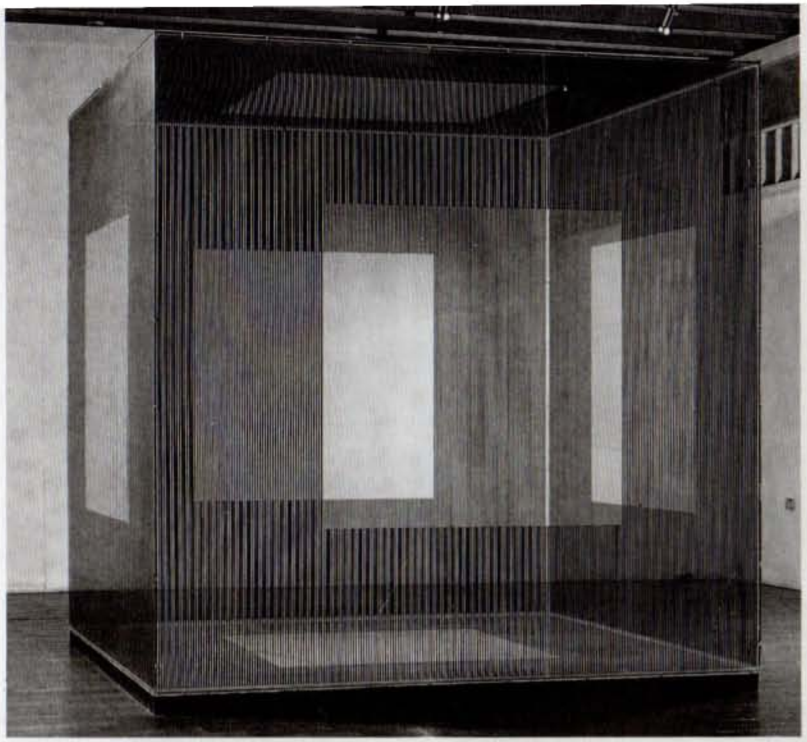
13. Edward Ruscha, *O museu do condado de Los Angeles em chamas*, 1965-68

A *Pop Art*, como a descrevemos até aqui, foi um fenômeno norte-americano: americano em termos dos envolvidos, na medida em que tratava de uma espécie de realidade social, e em termos de observar o mundo americano quintessencial que andava de mãos dadas com essa realidade. O nome *Pop*, no entanto, era mais antigo, tendo sido primeiramente usado em relação ao trabalho de artistas britânicos como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi (1924-), Nigel Henderson (1917-85), Peter Blake (1932-) e outros nos anos 50. O enfoque destes artistas também tinha sido a cultura dos EUA, embora o tratamento tivesse sido necessariamente mais distanciado e reflexivo, mesmo compreendendo os produtos e implicações dessa cultura. Era o que o crítico Thomas Hess denominou, em contraste com a vibrante abertura da versão americana, não apenas de "livresco", mas parecendo realmente "ter sido feito por bibliotecários". No começo dos anos 60 outro grupo de artistas, muitos deles ligados ao Royal College of Art de Londres, começou a mostrar um trabalho que parecia estar intimamente conectado àquele, tanto em termos de temas como de tratamentos. Richard Smith (1931-), Allen Jones (1937-), Derek Boshier (1937-), Peter Phillips (1939-), o americano R. B. Kitaj (1932-) e David Hockney (1937-) usavam todos material figurativo selecionado dos meios de comunicação e das ruas de suas cidades. Kitaj já tinha começado a empregar tais técnicas em seu exame dos legados políticos e culturais da história do século XX. Passagens abstratas nas pinturas de Jones e Hockney os aproximavam a outros contemporâneos – particularmente Paul Huxley (1938-) e John Hoyland (1934-) – que tinham sido fortemente influenciados pelas primeiras mostras de trabalhos expressionistas abstratos na Grã-Bretanha. Na época, certas exposições de pinturas chegavam a estipular um tamanho mínimo para as telas inscritas e exigiam, em conformidade com a insistência no caráter liso da Abstração Pós-fauvista dos EUA, então corrente, que elas não se projetassem a mais do que uma certa distância da parede. As pinturas de Hockney são dignas de nota por sua obstinada mistura de elementos abstratos e figurativos, e pela maneira como usavam as marcas dos grafites e a linguagem das paixões adolescentes na expressão da sexualidade e do desejo. Numa época anterior ao relativo abrandamento das leis que proscreviam o homossexualismo na Grã-Bretanha, Hockney era abertamente *gay* e em *Nós dois garotos juntos* e *O garoto mais bonito do mundo*, ambos de 1961, ele inicia algo que seria mais persistentemente explorado em sua série de pinturas de piscinas californianas de meados da década.

Assim como em *O armazém* de Oldenburg, uma preocupação com o tempo e o movimento fica evidente na lógica que está por trás dos múltiplos painéis de *Whaam!* (1963), de Lichtenstein, onde o disparo do míssil e sua explosão são eventos temporalmente distintos, mas em outras ocasiões a mobilidade foi incorporada de forma mais literal à obra de arte. A arte cinética desenvolveu-se de um interesse geral pelo Construtivismo e de um interesse mais particular pelas primeiras peças cinéticas de Naum Gabo (1890-1977). Centrada em Paris, particularmente na Galerie Denis René, ela reunia um grupo de artistas culturalmente diverso. Pol Bury (1922-), da França, o israelense Agam (1928-), o argentino Julio Le Parc (1928-), Jesús Rafaël Soto (1923-), da Venezuela, e o suíço Jean Tinguely produziram todos obras com partes que se moviam por meio de motores ou outros recursos. As "Estruturas de vibração" de Soto, iniciadas em fins dos anos 50, tinham desenvolvido uma dimensão
15 ambiental no final da década de 60, como é o caso de *Cubo de es-*

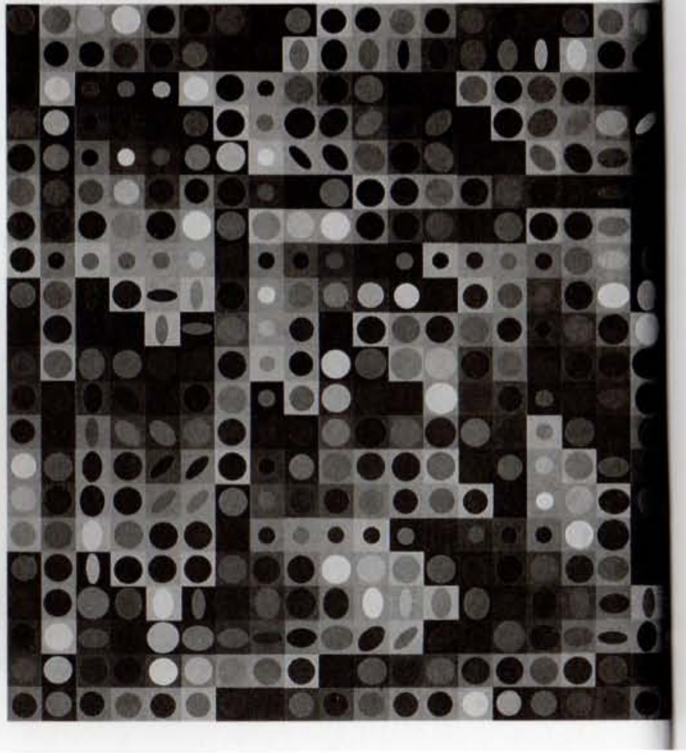


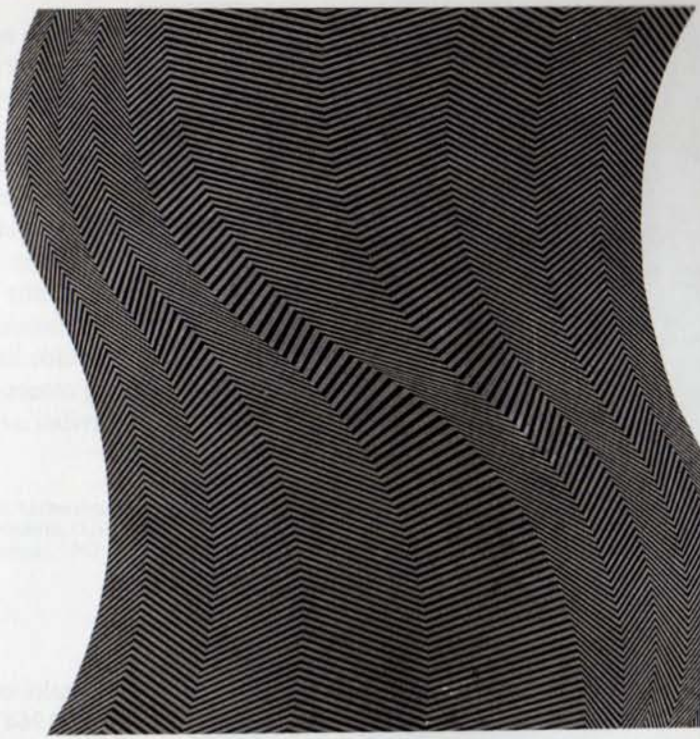
14. (direita) David Hockney, *O garoto mais bonito do mundo*, 1961



15. (acima) Jesús Rafaël Soto, *Cubo de espaço ambíguo*, 1969

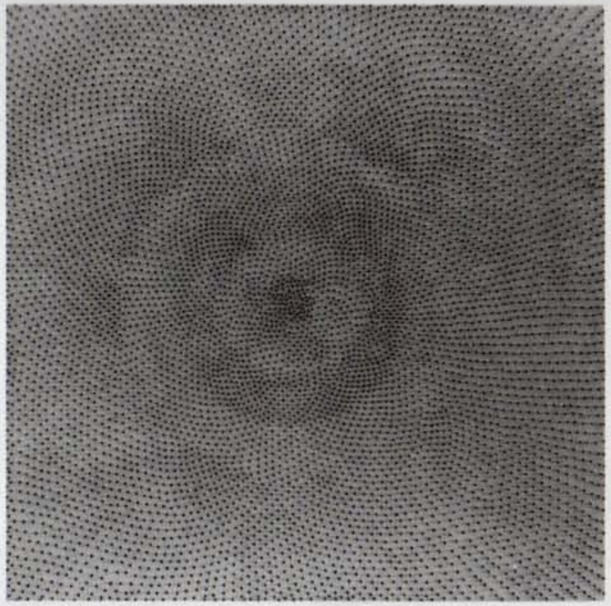
16. (direita) Victor Vasarely, prancha 2 do portfólio *Folclore planetário*, 1964





17. Bridget Riley, *Torção*, 1963

paço ambíguo (1969). A arte deste tipo, mudando com o tempo, era vista como estreitamente ligada a outra variante que explorava o quanto a forma e a cor podiam ser usadas para criar a ilusão de movimento. Ela foi apelidada de *Op* – de *Optical* [ótica] – *Art*, uma abreviação que lhe deu proximidade pelo menos semântica com relação ao *Pop*. Por sua preocupação com o formato da superfície, as pinturas de Bridget Riley (1931-) na Grã-Bretanha, do húngaro fixado em Paris Victor Vasarely (1908-1997), do francês François Morellet (1926-) e de Richard Anuszkiewicz (1930-) nos EUA podiam ser vistas como uma regressão àquela arte obcecada pela sensação retiniana, a ponto de excluir todas as outras, tão detestadas por Duchamp. Os tipos de efeito desordenador produzidos pelas

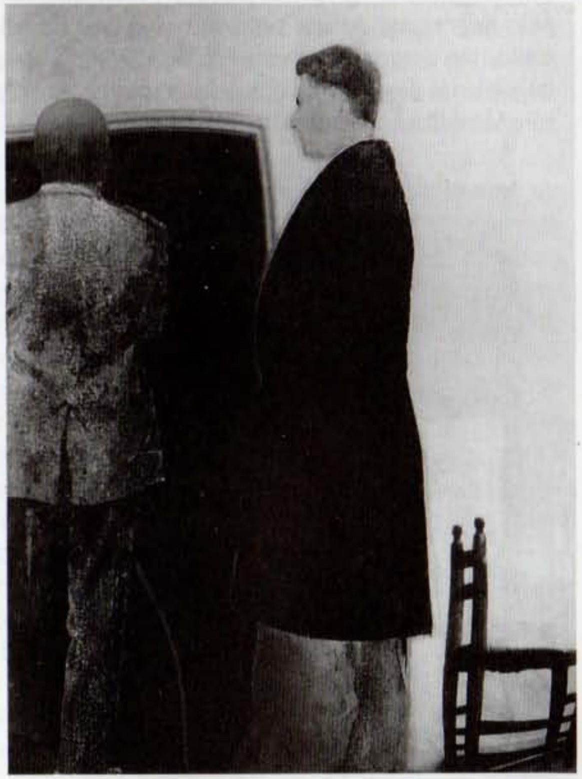


18. Günther Uecker, *Círculos, círculo*, 1970

grades de Vasarely em *Folclore planetário* (1964), por exemplo, ou as linhas em preto-e-branco de *Torção* (1963) ou *Corrente* (1964), de Riley, no entanto, eram mais físicos que isso. Havia um elemento somático da *Op Art* que levaria os espectadores a basear estas ilusões de movimento nas realidades de seus próprios corpos.

Cineticismo e Luminismo eram o foco de dois grupos norte-europeus: o grupo Nul de Amsterdam, que incluía Herman de Vries (1931-), e o grupo Zero de Düsseldorf, formado por Heinz Mack (1931-) e Otto Piene (1928-), aos quais se juntou mais tarde Günther Uecker (1930-), cujos painéis, eriçados de pregos, captavam e disseminavam a luz em suas ondulações. O Espacialismo do italiano Lucio Fontana (1899-1968) no pós-guerra, definido por ele como uma arte do espaço e da luz, tem afinidades com esses grupos. Nos anos 60 estava influenciando artistas – Michelangelo Pistoletto (1933-) e Mario Merz (1925-) – que seriam mais tarde associados com a *Arte Povera* [Arte pobre]. Em meados da década, porém, Pistoletto estava fazendo colagens de feição *pop* de pessoas sobre superfícies espelhadas. Assim, era impossível aos observadores olhar para essas obras – *Homem lendo* (1967) e *Duas pessoas* (1962), por exemplo – sem que ficassem associados às figuras representadas. 18

A concentração nos lugares-comuns ou mesmo nas banalidades da existência, evidente no *Pop*, identificam-no como mais um florescimento do realismo na arte. Usado até então para descrever arte tão diversificada quanto as pinturas de meados do século XIX, de Courbet, Millet e Daumier, o Cubismo de Picasso e Braque e, sob o rótulo "Realismo Socialista", as imagens glorificantes e propagandísticas da Rússia stalinista, "realismo" tornou-se mais uma vez útil como termo de abrangência total para o que parecia ser um movimento geral de afastamento da abstração e da expressividade emotiva individual da arte do começo do pós-guerra. Na França, o tra-



19. Michelangelo Pistoletto, *Duas pessoas*, 1962

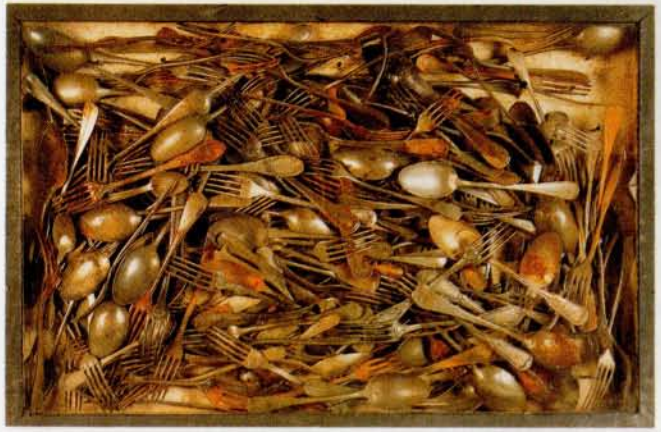
balho de Arman (1928-), Daniel Spoerri (1930-), Yves Klein, César, Niki de Saint-Phalle (1930-), Jean Tinguely e outros foi, de fato, chamado em 1960 de *Nouveau Réalisme* [Novo Realismo] pelo crítico Pierre Restany, em lugar do rótulo inglês *Pop*. Em parte, esta diferença terminológica pode ser vista como uma tática dentro de uma batalha ideológica mais ampla. As turnês de exposições de pintura dos EUA, na segunda metade da década anterior, muito haviam contribuído para estabelecer Nova York como o centro preeminente da arte moderna, uma dignidade mantida até então, ao longo do período moderno, por Paris. Referir-se às coisas como *Nouveau Réalisme*, uma categoria abrangente que incluía o *Pop*, era uma maneira de assegurar ao mundo que pouco havia mudado com respeito à balança do poder cultural.

Um exemplo jocoso desse jogo de poder foi o anúncio de página inteira colocado na revista suíça *Art International* no verão de 1964 pelo negociante de arte nova-iorquino Leo Castelli. Aquele ano assistiu não apenas à terceira edição da *Documenta*, o levantamento qüinqüenal de arte contemporânea internacional realizado em Kassel, Alemanha, mas também à Bienal de Veneza. Os artistas de Castelli, Johns, Rauschenberg e outros, estavam expondo em ambas, bem como em Paris e Londres. O anúncio mostrava essa participação como o mapa de um avanço militar, com os artistas abrindo caminho a partir desses quatro centros rumo ao resto da Europa. Rauschenberg ganhou o primeiro prêmio em Veneza naquele ano, um sucesso que foi saudado por muitos como uma evidência conclusiva, se não da superioridade geral da arte dos EUA sobre a européia, pelo menos do desafio que ela estava lançando. Annette Michelson, uma crítica americana que morava então em Paris, comentou a Bienal para a *Art International*. Ela assim descreveu a recepção dada ao panorama da exposição apresentado pelo Dr. Alan Solomon, crítico e historiador americano: “ao afirmar a incontestada superioridade da arte contemporânea americana sobre a européia, ao tratar tal superioridade como uma questão de desenvolvimento e comum acordo internacional, [ele] mostrou que os artistas da América não tinham vindo participar de um encontro de pensamentos, de um ‘intercâmbio cultural’, ou para competir com seus pares, mas para receber um prêmio oficial e os benefícios dele. Os uivos de fúria que saudaram esta afirmação foram moderadamente comoventes, mas nada além disso”.

20. César, *O Buick amarelo*, 1961

21. John Chamberlain, *Srta. Lucy Pink*, 1963

O termo *Nouveau Réalisme* tinha sido inventado em 1960 por ocasião de uma exposição em Milão que incluía o trabalho de Tin-

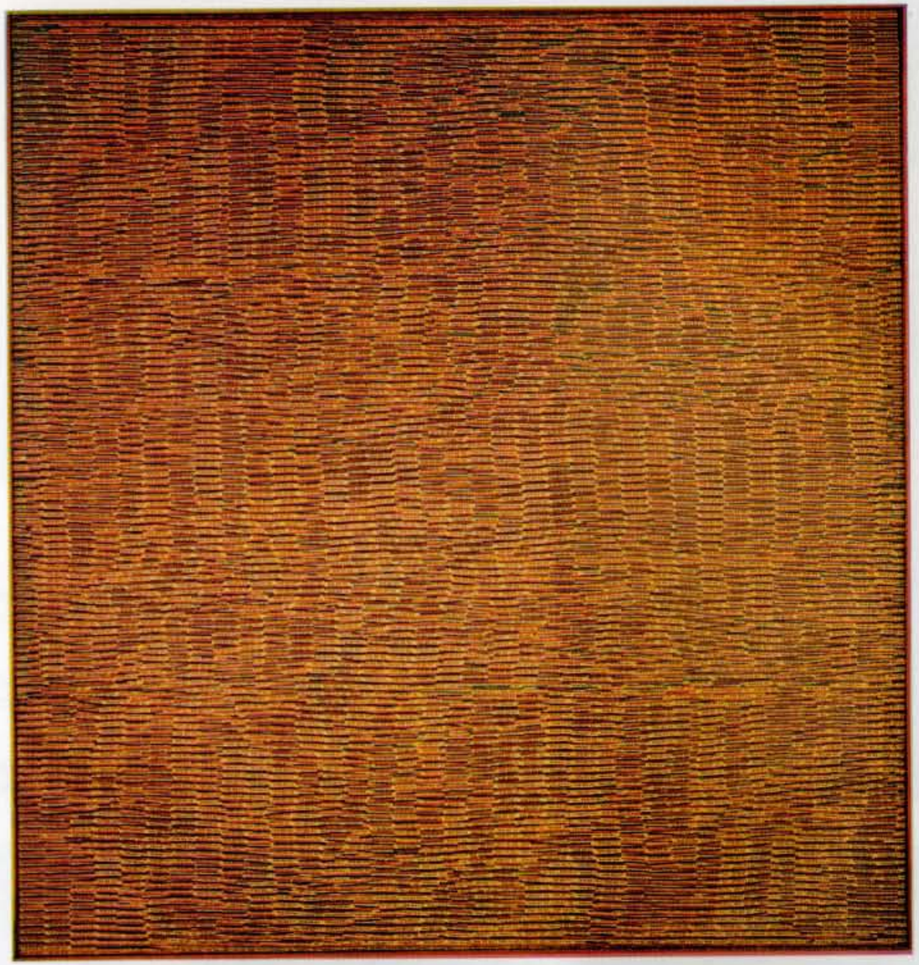


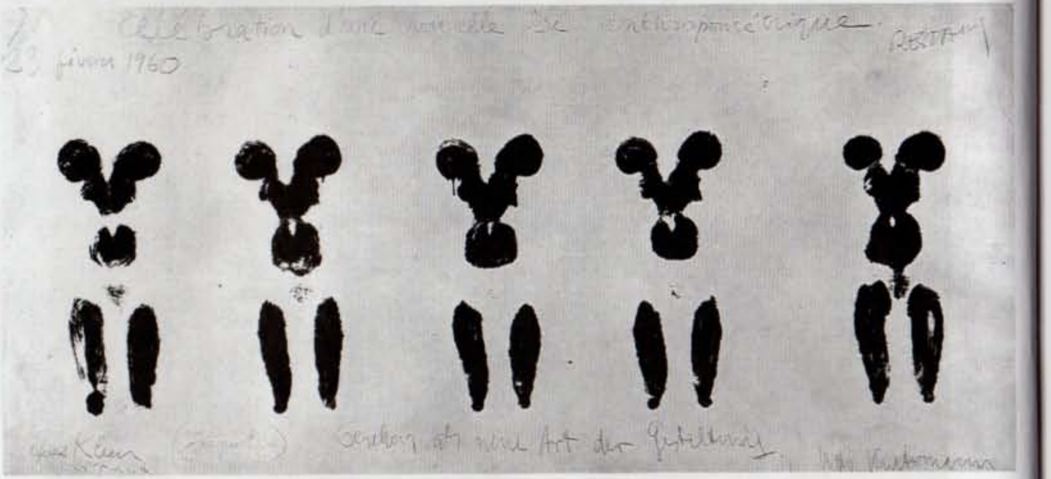
22. (esquerda) Arman, *Arteriosclerose*, 1961

23. (direita) Yayoi Kusama, *Adesivos de correio aéreo*, 1962

guely, Arman e Klein, bem como o de Raymond Hains (1926-) e Jacques de la Villeglé (1926-), dois artistas que trabalhavam com colagens feitas de fragmentos de cartazes rasgados. Compare-se o caráter direto da reação de Robert Indiana aos sinais, ou o de Edward Ruscha ou Tom Wesselman, com a maneira conscientemente manipuladora com que Hains e De la Villeglé reproduziam em seus materiais os efeitos do desgaste atmosférico e do envelhecimento. Outra medida das diferenças entre os EUA e a França pode ser vista na comparação entre a escultura de César e a de John Chamberlain (1927-). Ambos estavam fazendo arte a partir de chassis velhos de automóvel, mas enquanto os automóveis comprimidos de César de 1961-62 usavam a força de um triturador de ferro-velho para transformar o carro em sua própria lápide, *Coo Wha Zee* (1962) ou *Srta. Lucy Pink* (1963), de Chamberlain, apropriavam-se das seções curvas e dobradas por serem o material ideal para fazer escultura abstrata. O metal era infinitamente flexível, mas conservava o seu formato, e suas superfícies eram coloridas de um jeito que sugeria a pintura, mas não se assemelhava verdadeiramente a ela.

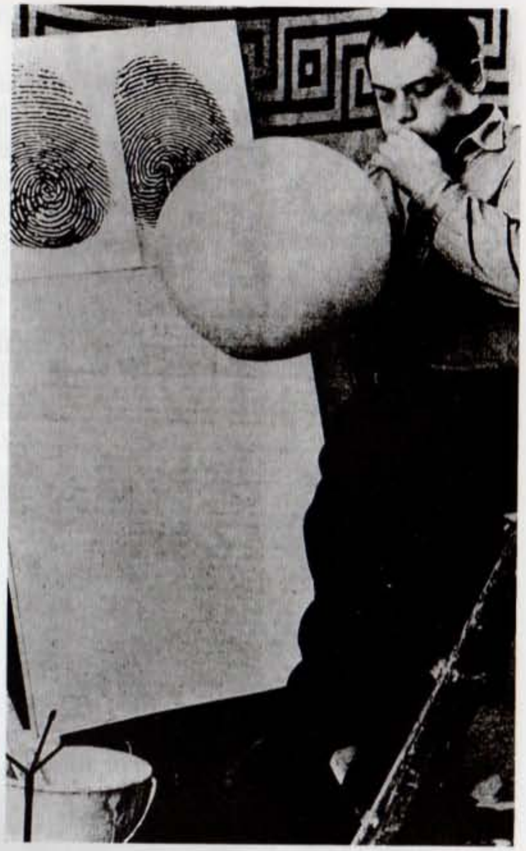
O notório espetáculo de Klein, *Le Vide*, confrontou os visitantes da galeria de Iris Clert em Paris, em 1958, com um espaço completamente vazio. Arman responderia dois anos depois com *Le Plein*, esvaziando dentro do espaço o conteúdo de várias carroças de refugo, num gesto que amplificava suas "*poubelles*", invólucros de vidro preenchidos com o conteúdo de cestas de papel usado. De maneira similar, os "*Tableaux Pièges*" de Daniel Spoerri, tais como *Le Fer à Repasser* (1960), apresentavam os objetos de uma mesa como um painel montado na parede. Muitas das *assemblages* de Arman envolviam o enchimento de invólucros de vidro com objetos iguais ou muito similares: *Arteriosclerose* (1961), por exemplo, é uma coleção 22 de garfos e colheres, ao passo que o invólucro de *En Fer*




Célébration d'une nouvelle ère anthropométrique
23 février 1960
Restany
Yves Klein

(1961) abriga uma variedade de bicos de gás. O trabalho de Arman era muito diferente das imagens repetidas em ordem serial em Nova York, com exceção, talvez, de *Adesivos de correio aéreo* (1962) de 23 Yayoi Kusama (1929-), ou a pintura *trompe-l'oeil* de rótulos dizendo "Vidro – manusear com cuidado", de Warhol. Outros associados com o *Nouveau Réalisme* foram Martial Raysse (1936-), o italiano Mimmo Rotella (1918-) e Christo e Jeanne-Claude (ambos 1935-), cujos objetos embrulhados eram descendentes da prototípica obra surrealista *O enigma de Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray (1890-1976).

Enquanto o *Happening*, nos EUA, sinaliza a ampliação dos gestos do Expressionismo Abstrato para o ambiente, há no *Nouveau Réalisme* um elemento de espetacularidade pessoal que, embora grandemente influenciado pelo exemplo de Pollock, envolve mais significativamente as ações do artista na obra final. A denominação de Klein de um determinado pigmento azul como sendo seu – *International Klein Blue* – e sua subseqüente utilização de modelos femininas nuas para, sob sua direção, lambuzar tal pigmento sobre 24 superfícies preparadas a fim de fazer suas *anthropométries* é apenas o exemplo mais famoso. As *colères* (cóleras) de Arman tentavam capturar o instante em que era destruído um objeto – com freqüência um instrumento – por meio da fixação dos fragmentos re-



24. (esquerda) Yves Klein, *Celebração de uma nova era antropométrica*, 1960

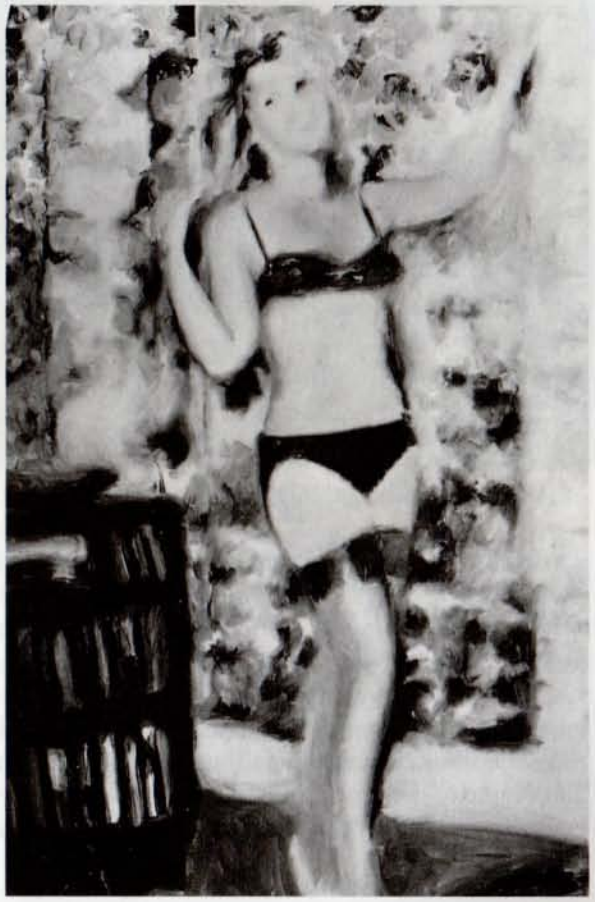
25. (direita) Piero Manzoni fazendo *O fôlego do artista*, 1961

26. (abaixo) Konrad Lueg e Gerhard Richter, *Uma demonstração de realismo capitalista*, 1963

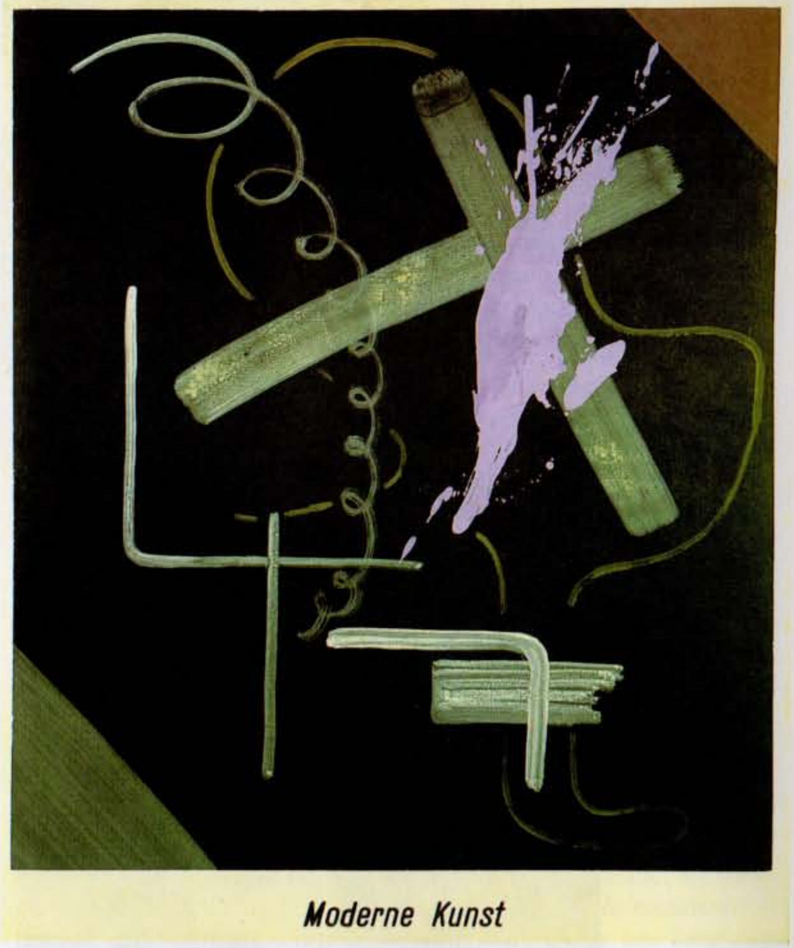
sultantes em suas posições relativas precisas. As esculturas de sucata motorizadas de Tinguely tiravam muito proveito de seus efeitos espetaculares. Niki de Saint-Phalle usava uma pistola para disparar tinta em suas telas. Klein "pintava" com fogo. Todas estas atividades traziam para o primeiro plano a *persona* do artista, dando um brilho novo à demonstração de Duchamp de que é o artista, simplesmente por *ser* o artista, que possui o poder de designar alguma coisa como arte. O italiano Piero Manzoni (1933-63), que como Klein morreu jovem no início dos anos 60, realizou um bom número de gestos irônicos com este espírito. Ele assinou uma modelo, fazendo dela a obra de arte. Enlatando suas próprias fezes, colocou-as à venda, com o preço estipulado pelo valor do peso delas em 25 ouro. Inflando um balão, ele fez *O fôlego do artista* (1961), um reflexo perecível do pequeno frasco de vidro de Duchamp *50cc air de Paris* (1919).

Correspondendo à instantaneidade das *colères* de Arman, o artista britânico John Latham (1921-) começou a fazer "desenhos de um segundo" ao aplicar a mais ínfima pressão ao gatilho de uma pistola de *spray*. Tais desenhos não eram vistos como imagens acabadas, mas como traços de um "evento" mínimo ou minimalista. Tendo anteriormente, nos anos 50, feito imagens que recordavam as *anthropométries* de Klein, ele começou a usar livros em construções esculturais e *assemblages* de parede. Várias destas tinham partes móveis e podiam assim ser exibidas numa quantidade de configurações. Cada um dos livros aferrados à superfície de múltiplos painéis de *A grande propriedade do tio* (1960) podia ser mantido aberto por meio de fios em páginas pintadas de vermelho, amarelo ou azul, permitindo assim que a obra existisse de três modos diferentes. Esta mobilidade da forma final também era um fator das "pinturas variáveis" do sueco Öyvind Fahlström (1928-76). Nestas, uma quantidade de peças imantadas ou articuladas, similares às de um desenho animado, podia ser movida pela superfície para produzir várias pinturas diferentes. As opções incorporadas a essas obras semelhantes a jogos, descritas por Fahlström como "maquinário de fazer pinturas", permitiram-lhe combinar a natureza casual da realidade com suas intenções como artista.

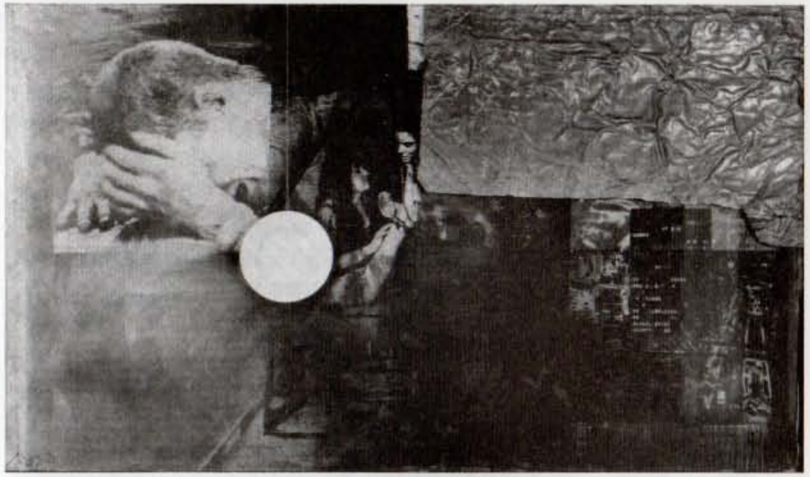
Se o que acontecia por trás da Cortina de Ferro – a realidade política do pós-guerra, tornada concreta em 1961 pelo Muro de Berlim – era o Realismo Socialista, havia boas razões para descrever o *Pop* como Realismo Capitalista. Este rótulo foi usado em associação com a exposição organizada por René Block em sua galeria de Berlim em meados dos anos 60. Também tinha sido usado em 1963, quando Gerhard Richter (1932-) e Konrad Lueg (1939-96) – mais conhecido posteriormente como o influente negociante Konrad Fischer – organizaram *Uma demonstração de Realismo Capitalista*, ocupando um espaço numa loja de móveis. Tanto Richter quanto Sigmar Polke (1941-), que participou da *Demonstração*, estavam usando imagens mediáticas como material-fonte para suas pinturas. Os paralelos superficiais entre o seu trabalho e o *Pop* dos EUA são cla-



27. Gerhard Richter, *Olympia*, 1967



28. Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968



29. Wolf Vostell, *Berlin-Fieber V*, 1973

ros. A preocupação de Warhol com o *glamour* e com a cobertura dos tablóides da morte e dos desastres é espelhada nas obras de Richter, tais como *Olympia* (1967), derivada de uma imagem na revista 27 *Readers' Wives*, e sua pintura das estudantes de enfermagem vítimas de um assassino em série, *Oito estudantes de enfermagem* (1966). Polke, enquanto Lichtenstein estava produzindo versões caricaturadas de Picasso, Monet e do Expressionismo Abstrato, deu-nos *Moderne Kunst* [*Arte moderna*] (1968). Esta "composição abstrata" de borrões e rabiscos é pintada com uma margem branca e seu título escrito na borda inferior como se ela não fosse, em absoluto, uma pintura abstrata, mas a reprodução fiel da página de um livro. Essa pintura é tanto arte moderna quanto, ao mesmo tempo, um guia inestimável que nos permite reconhecer a arte moderna sempre que nos deparamos com ela. Polke também utilizou diferentes tecidos como superfícies de pintura, tornando difícil visualizar sua arte no rarefeito isolamento da galeria sem lembrarmos e considerarmos a realidade doméstica.

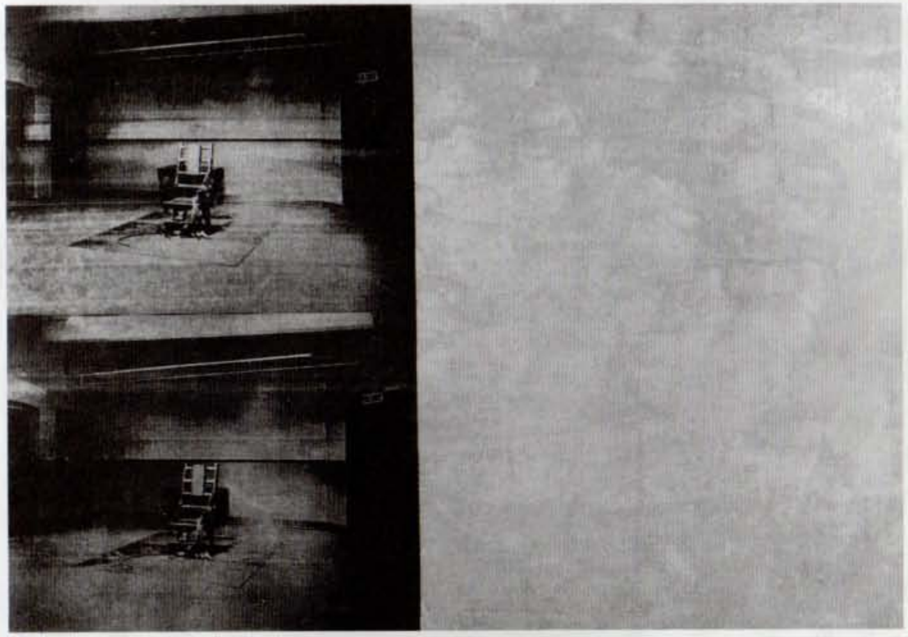
Wolf Vostell (1932-), cujos trabalhos foram exibidos nas exposições de René Block "Realismo Capitalista" e "Homenagem a Berlim", estava dando efeito enevoado a páginas de revistas ilustradas desde 1961. *Lajes concretas* (1961) é uma referência direta à divisão política da Alemanha e ao Muro de Berlim, que fora erguido naquele ano. Vostell envolveu-se no ano seguinte com o Fluxus. Como o nome implica, esta era mais uma tênue associação de artistas com idéias mais ou menos similares do que um grupo bem definido. Ela compartilhava uma sensibilidade dadaísta com o *Happe-*

ning americano, particularmente das idéias do compositor americano John Cage (1912-92), e operava além das fronteiras entre arte, música e literatura. Também havia uma relação íntima com o contemporâneo movimento Situacionista, o qual, por meio do planejamento de eventos, buscava o *détournement*, a virada das condições sociais contra elas mesmas a fim de revelar seu verdadeiro caráter. O Situacionismo tinha um forte orientador político na pessoa de Guy Debord, mas a prática artística se destacou amplamente em seus manifestos originais pela contribuição neodadá do pintor dinamarquês Asger Jorn (1914-73). As "ações" de Vostell dentro do Fluxus e as de Joseph Beuys (1921-86), que ele conheceu em 1963, tinham, com muita freqüência, um conteúdo político explícito. Algum tempo depois, Vostell quis contribuir para uma edição da *Documenta* colocando um F-111 americano, símbolo duradouro das realidades políticas de seu país dividido, no teto do prédio de exposições principal em Kassel, um projeto que não se concretizou. Suas ações continuaram simples na concepção e francas no propósito: "Eu quero descobrir se as regras para os tipos de comportamento na vida diária podem ser obtidas a partir de ações de caráter modelar, se os impulsos que emanam de mim podem ser aplicados à vida cotidiana para conter a intolerância, a estupidez e a opressão."

Embora houvesse muitos pontos em comum com o *Pop* dos EUA, sentia-se que o tom mais patentemente político desta arte alemã e as ironias de Polke e Richter, expressas de maneira ainda mais explícita, constituíam uma diferença significativa. Contrastando o trabalho de Vostell com as múltiplas imagens serigrafadas nas telas de Rauschenberg de meados dos anos 60, o artista alemão K. P. Brehmer (1938-) disse: "Para Rauschenberg, por exemplo, Kennedy é apenas uma mancha de cor. Para Vostell, Kennedy é algo diferente – ele é um político, está situado num meio político e isto tem um significado completamente diferente."

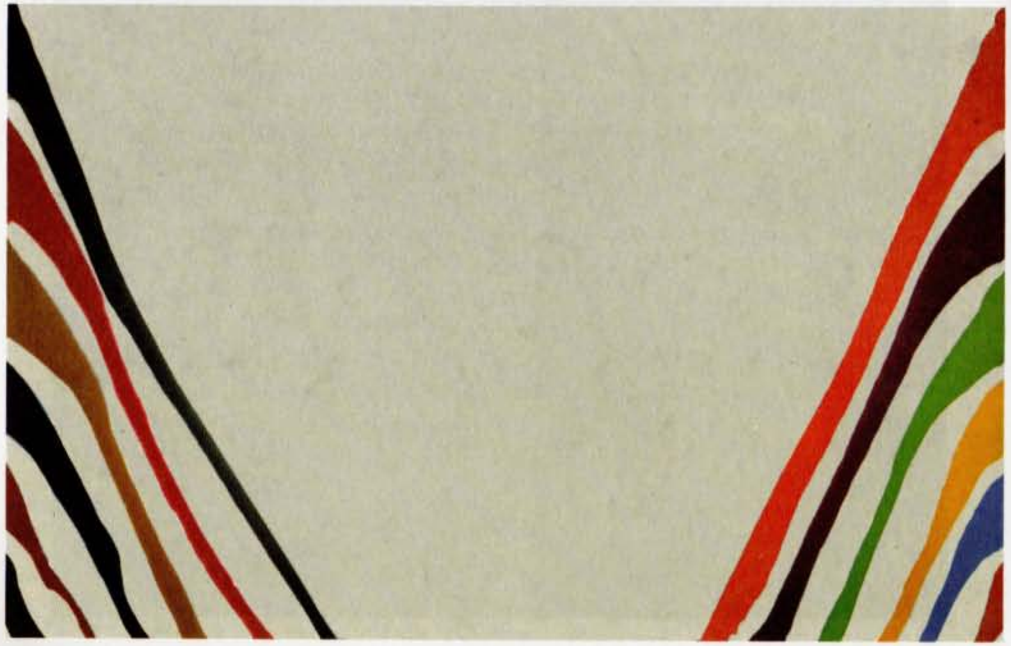
Na Grã-Bretanha, a idéia de *Pop* dos anos 60, fluindo a partir das atividades e discussões teóricas do Grupo Independente nos anos 50, foi amplamente celebrada como um aspecto da revolução dos estilos. Havia exceções, como as pinturas e colagens de Colin Self (1941-), que comentavam de maneira mais direta a política da Guerra Fria e a ameaça de catástrofe nuclear. Richard Hamilton também continuou a dissecar a política doméstica. *Formidável Londres* (1968), por exemplo, derivava de uma foto jornalística de Mick Jagger e o negociante de arte Robert Fraser sendo presos devido a uma acusação de drogas, e questionava se realmente havia ocorrido uma liberalização das atitudes durante o período. Seria errôneo, porém, pensar o *Pop* dos EUA como sendo completamente indiferente à dimensão política da realidade que retratava. As cenas de Ed Kienholz colocavam os aspectos mais desanimadores da vida – aborto, prostituição, miséria – no centro do palco; ao humor de Oldenburg não faltava um toque ácido: um desenho para um monumento público em Londres propõe uma gigantesca bóia de caixa-d'água sobre o Tâmisa perto das Câmaras do Parlamento, afundando e emergindo com a maré; e, a despeito da inclinação cada vez menor de Warhol para falar sobre qualquer mensagem que seu trabalho pudesse ter, a combinação de papel monocromático e imagens numa obra como *Desastre prateado: cadeira elétrica* (1963)

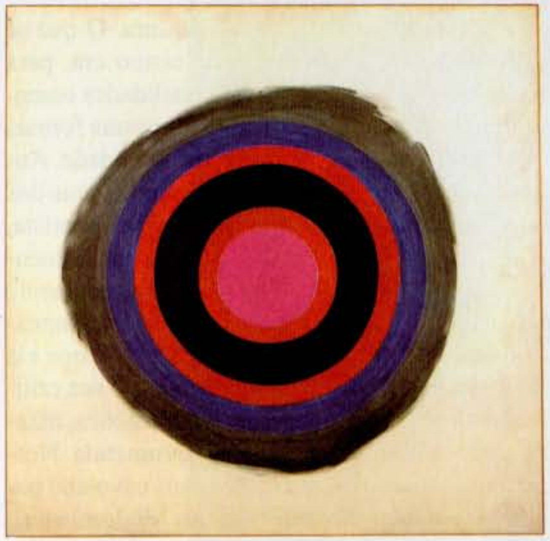
30. Andy Warhol, *Desastre prateado: cadeira elétrica*, 1963



fornece um comentário social, além de evidenciar o incessante desenvolvimento da pintura abstrata.

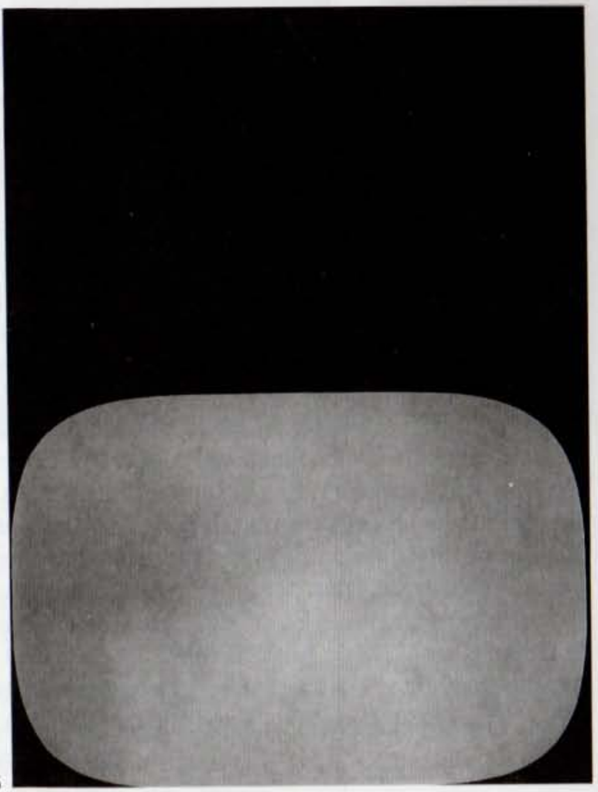
Em sua série "Desenrolados", de 1960-61, Morris Louis (1912-62) espalhava a tinta em diagonais toscas a partir das bordas mais afastadas de telas não esticadas. Ao cortá-las e esticá-las, produziam-se pinturas como *Beta ípsilon* (1960) ou *Ômicron* (1961), que tinham um grande vazio central em V margeado por várias faixas coloridas escorando os lados em direção à borda inferior. Influenciado pelo "desenho" inerente às espirais de tinta escorrida de Jackson Pollock e o caráter plano integrado das pinturas de Helen Frankenthaler (1928-), feitas manchando-se telas não-preparadas, Louis tinha chegado a um modo de produzir meticulosamente pinturas planas cuja forma, derivada da canalização da tinta sob influência da gravidade, em vez da aplicação proposital de um pincel carregado, servia como estrutura de suporte para uma imagem ausente. Por volta da mesma época, Kenneth Noland (1924-) estava executando "alvos", incluindo *Canção* (1958), *Respiração* (1959) e *Espectro partido* (1961), que compreendiam círculos concêntricos de tintas em cores variadas. Como os "Desenrolados" de Louis, eles se distribuíam sobre telas não preparadas para enfatizar sua planura. A ausência de pinceladas visíveis nessas pinturas, aliada ao brilho e às cores diretas da nova tinta acrílica que usavam, diferiam da tonalidade gestual do Expressionismo Abstrato. O estilo, conseqüentemente, foi chamado de pintura *Hard-edge* (corte sólido), ou Abstração pós-fauvista.


31. Morris Louis, *Ômicron*, 1961


32. Kenneth Noland, *Canção*, 1958

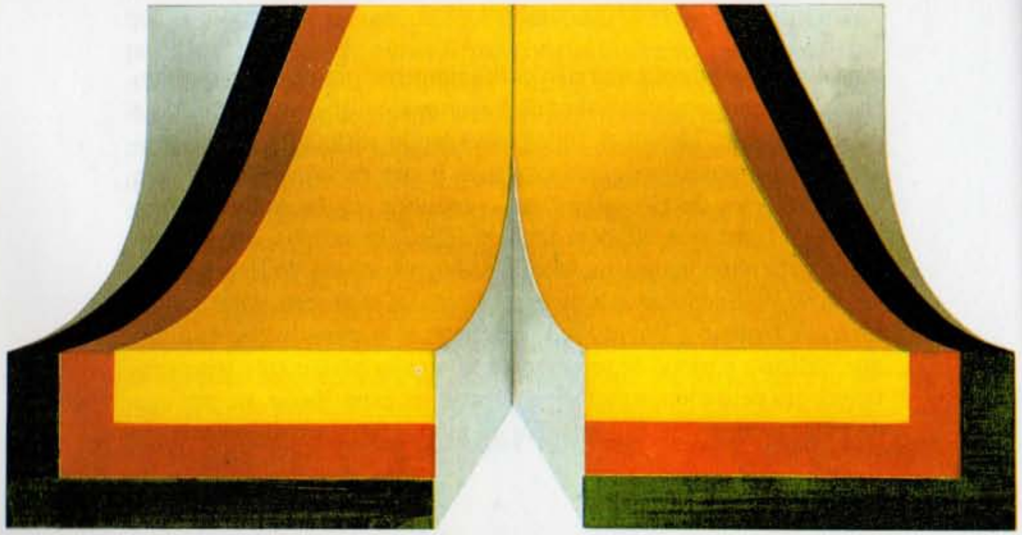
A opinião da crítica com relação a estes pintores, na primeira metade dos anos 60, mostra claramente que uma batalha estava acontecendo. Clement Greenberg, o mais influente crítico da arte do pós-guerra, referiu-se a eles como sucessores do grande florescimento de talento artístico nos EUA que foi o Expressionismo Abstrato. Desde antes da Segunda Guerra Mundial Greenberg tinha apresentado em seus escritos um relato particularmente persuasivo da história da arte moderna. De acordo com ele, a sucessão de fases desde o Impressionismo, passando pelo Cubismo, Matisse e Mondrian até o Expressionismo Abstrato, podia ser vista como um desenvolvimento interno dos meios e possibilidades da própria pintura. O que se podia entender que estava acontecendo no Modernismo era, para Greenberg, uma realização crítica e reflexiva das qualidades essenciais da pintura. A pintura podia ser diferenciada das outras formas de arte por meio do retângulo da tela e sua bidimensionalidade. Antes da guerra, em comum com vários proeminentes intelectuais dos EUA, Greenberg tinha desposado uma ideologia quase marxista, mas suas opiniões, como as de tantos outros, foram profundamente afetadas pelo Holocausto e o Stalinismo, este último amplamente abraçado durante a guerra mas depois percebido como uma ameaça. Posteriormente, a despeito da negativa de Greenberg de que ela era boa em si mesma, a abstração se tornou, no âmbito de sua crítica, a provedora de um domínio garantido de qualidade estética, afastado do que então era uma realidade fatalmente comprometida. Neste sentido, a abstração meticulosamente plana de Louis e Noland parecia ser comparável à auto-realização definitiva do Modernismo.

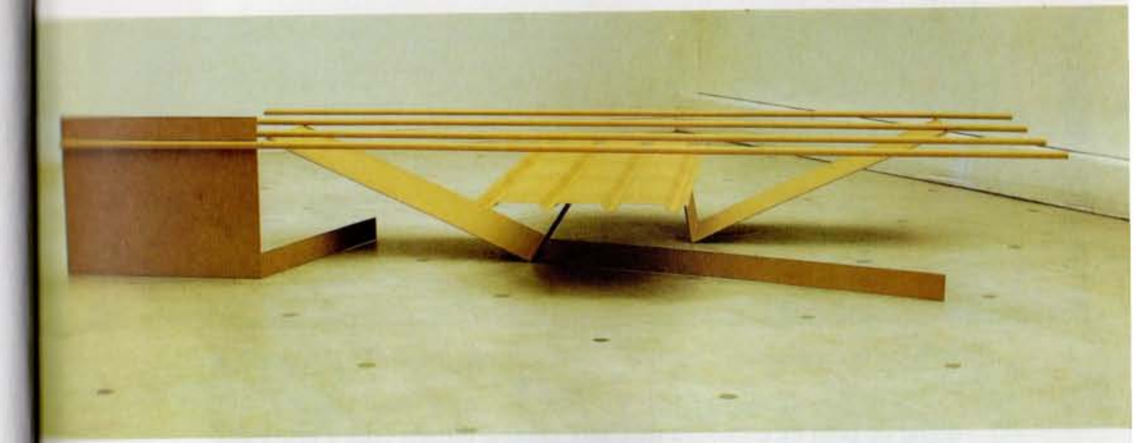
A questão imediata que tal análise levanta é: o que acontece depois? Se a pintura alcançou uma realização de suas qualidades essenciais, o que resta para ela fazer? Uma solução era a pintura estender-se para a terceira dimensão, algo que até então fora propriedade exclusiva da forma escultural. Trabalhos como *Watusi* (1965), 34 de Sven Lukin (1934-) e *Envergadura de cauda* (1965), do inglês Richard Smith, que fora para Nova York depois de freqüentar o Royal College of Art de Londres, assentavam a tela sobre estiradores que se projetavam da parede. Lee Bontecou (1931-) manteve a composição retangular da pintura, mas construiu dentro dela superfícies moldadas, sem título, de folhas de metal e fios. As estruturas pintadas de Anne Truitt (1921-), tais como *Neve tardia* (1964), mantinham-se em pé sem suporte, enquanto as de Jo Baer (1929-), nas quais o "incidente" visual era mantido inteiramente ao redor das bordas profundas de uma tela de resto branca, permaneciam na parede, embora não necessariamente penduradas a altura regular. As telas de Ellsworth Kelly (1923-) dividiam-se num pequeno número de áreas claramente definidas de cor lisa: *Laranja e verde* (1966), *Verde/branco* (1967), e assim por diante. Às vezes as áreas de cor coincidiam com a forma da tela, uma alternativa lógica devido ao fato de Kelly produzir, paralelamente, esculturas de formas simples, feitas de folhas metálicas pintadas. Em lugar de se deslocar para


33. Ellsworth Kelly, *Laranja e verde*, 1966

uma área de produção que não era exatamente pintura nem escultura, Kelly continuou nas linhas de Picasso, David Smith (1906-65) e mesmo Barnett Newman, todos estes tendo realizado as duas coisas. Dentre os campeões do contínuo poder da arte moderna, um dos preferidos de Greenberg era o escultor inglês Anthony Caro (1924-). Caro, que também fazia bronzes figurativos, tinha trabalhado por algum tempo, na década de 50, no estúdio de Henry Moore (1898-1986), visitando a seguir os EUA. Lá conheceu, entre outros, Kenneth Noland e David Smith, pintor e ao mesmo tempo escultor que utilizava o metal de um modo que, se não exatamente representativo, era pelo menos pictórico. Depois da experiência, no período da guerra, com uma engrenagem de motor, Smith não estava acostumado a moldar o bronze, o refinado material das belas-artes, mas a soldar vigas em I e lâminas de aço industrial. Nos EUA, Mark di Suvero (1933-) e Charles Ginnever (1931-) também estavam trabalhando neste sentido, com as partes móveis das grandes peças de Di Suvero extraindo também algo dos móbiles de Alexander Calder (1898-1976). A viagem foi libertadora para Caro. Ele escreveu: "Há algo de belas-artes na arte européia, mesmo quando feita de junco. Os EUA me fizeram ver que não existem barreiras nem regulamentos."

Ao regressar à Grã-Bretanha, Caro começou a soldar, usando lâminas, vigas, barras e tubos de aço e alumínio para construir suas esculturas. Estas novas obras eram eminentemente composições abstratas, com várias partes estabelecendo relações dentro da forma global de cada peça, um formato enfatizado pelo hábito de Caro de pintar a escultura terminada de uma cor única. Entretanto, a vermelha *Uma manhã cedo* (1962), em cujo perfil subsiste o fantasma dos nus reclinados de Moore, e a amarela, marcadamente horizontal, 35 *Pradaria* (1967) são apenas dois exemplos que mostram que a figuração não havia sido simplesmente rejeitada, mas transmutada em referência alusiva. Ao lado de Caro, vários outros, notavelmente Phillip King (1934-), Tim Scott (1937-) e Michael Bolus (1934-), constituíram uma "Nova Geração" de escultores britânicos ansiosos por se aproveitarem da nova liberdade de usar uma gama bastante ampla de materiais. *Para 'Cello* (1965) de Scott e *Genghis Khan* (1963) de King, por exemplo, utilizavam plástico e fibra de vidro. De todos eles, no entanto, era Caro que oferecia um escape para todos os interessados em ver uma continuação da tradição modernista. Depois de Louis e Noland, suas esculturas coloridas pareciam ser um caminho para adiante, sintonizado com o formalismo abstrato de Ellsworth Kelly, as telas movimentadas de Larry Zox (1936-), as pinturas borrifadas de Jules Olitski (1922-) e os pontos coreografados e elípticos de Larry Poons (1937-). Outra característica

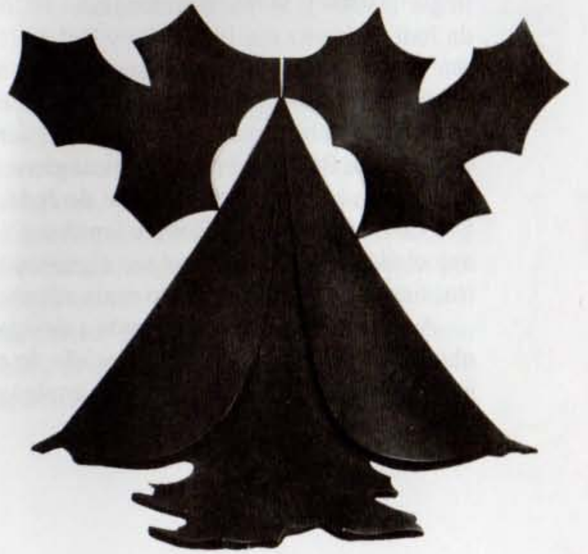


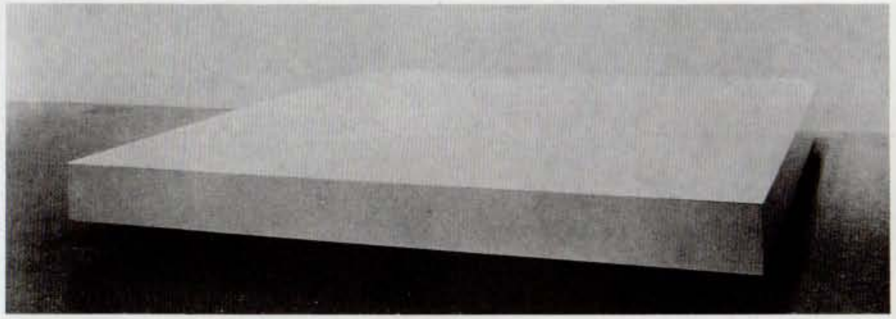


34. (esquerda) Richard Smith, *Envergadura de cauda*, 1965

35. (acima) Anthony Caro, *Pradaria*, 1967

36. (direita) Phillip King, *Genghis Khan*, 1963



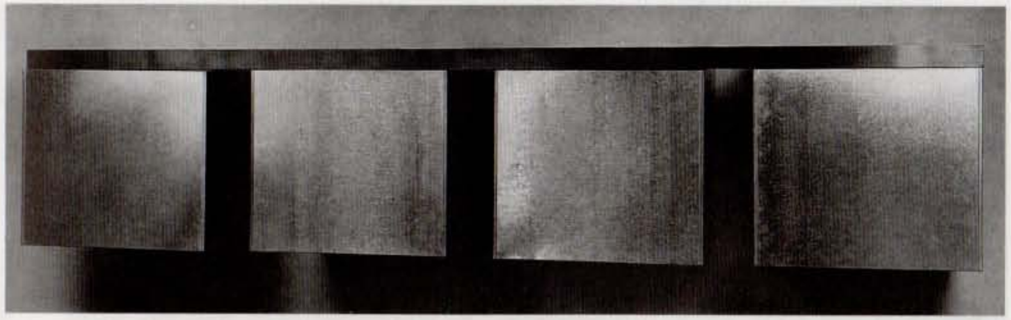


37. Robert Morris, *Sem título (Laje)*, 1968

digna de nota da escultura de Caro, compartilhada com a arte minimalista contemporânea dela, era o apoiar-se diretamente no chão, ocupando assim o mesmo espaço dos que a viam, em vez de um ambiente separado e estético.

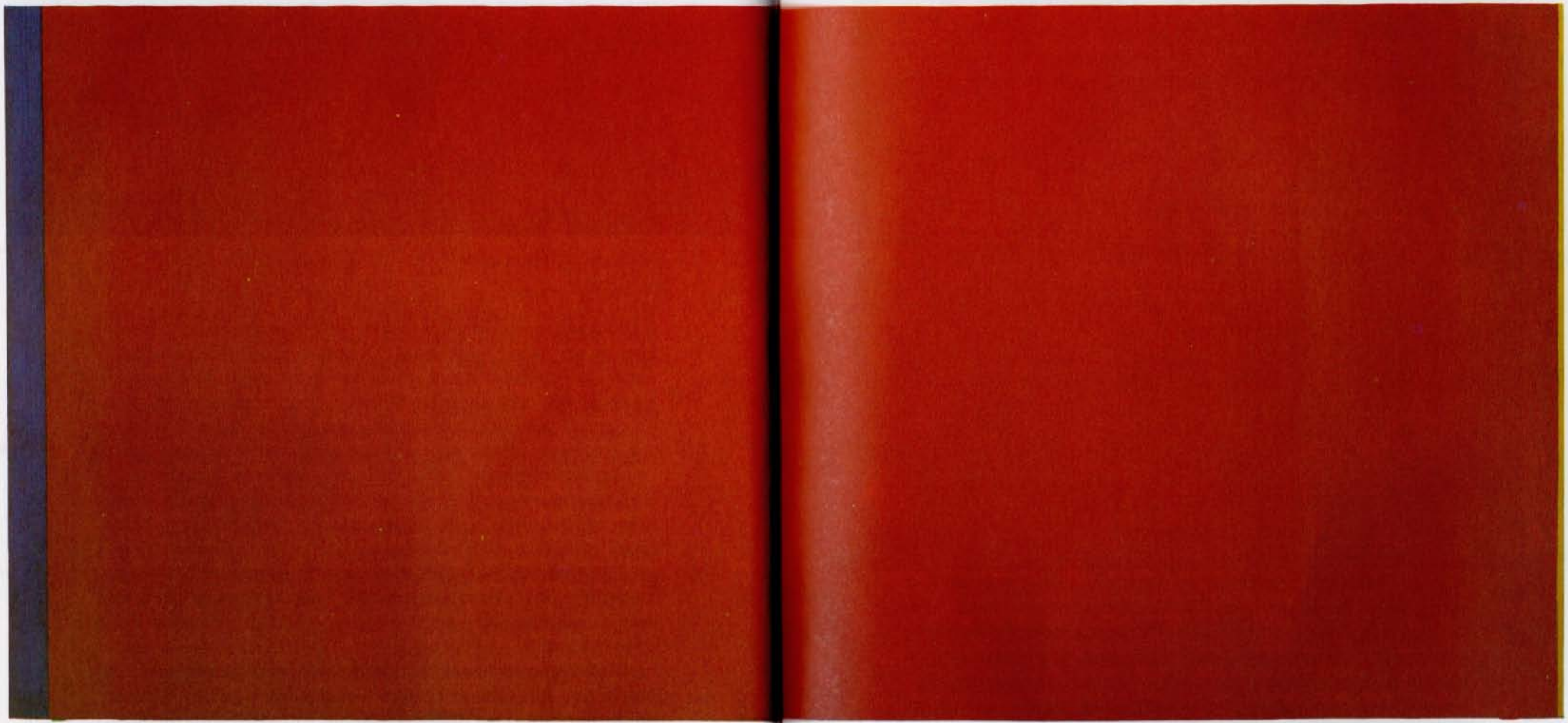
O Minimalismo, um movimento usualmente mais identificado com a atividade escultural, pode então ser entendido, pelo menos em parte, como uma continuação da pintura por outros meios. Como muitos dos outros nomes de movimentos da história da arte moderna – Impressionismo, Fauvismo, Cubismo –, o rótulo "Minimalismo" foi aplicado por críticos ao trabalho de Donald Judd (1928-94), Robert Morris (1931-), Dan Flavin (1933-36) e Carl Andre, em 1965, com intenção pejorativa. Outros artistas – entre eles Ronald Bladen (1918-88), Robert Grosvenor (1937-), Larry Bell (1939-), Bill Bollinger (1939-), Stephen Antonakos (1926-), Judy Chicago (nascida Judi Gerowitz em 1939), Tony DeLap (1927-) – estavam fazendo um trabalho que podia ser visto mais ou menos como o que se entendia pelo termo "Minimalismo". Entretanto, assim como uma discussão do Cubismo se volta principalmente para as contribuições de Picasso e Braque, as características-chave do Minimalismo são mais facilmente reconhecíveis na arte de Judd, Morris, Flavin e Andre. Sol LeWitt (1928-) e Robert Smithson (1928-73) também foram associados à tendência, mas seu significado principal reside em outros aspectos e será discutido mais adiante.

A crítica Barbara Rose propôs a designação de Duchamp de um objeto como "*readymade*" e a decisão do pintor russo Kasimir Malevich (1878-1935) de exibir um simples quadrado preto sobre um fundo branco como os pólos históricos do Minimalismo. "É importante ter em mente", escreveu ela, "que tanto a decisão de Duchamp como a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, da noção de unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns; por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte precisa ser complexa." Judd, que começou como pintor, escreveu em seu ensaio de 1965, "Objetos específicos", que muito da arte que estava sendo feita não podia mais ser descrito como pintura ou escultura. Em lugar destes, ele usou o termo "obra tridimensional". Isto foi também observado por Clement Greenberg: "O que parece definido é que [os artistas] empenham-se na terceira dimensão porque ela é, entre outras coisas, uma coordenada que a arte deve compartilhar com a não-arte (como o Dadá, Duchamp e outros já vistos)."



38. Donald Judd, *Sem título*, 1965

Havia outros termos circulando na época, mais notadamente Arte ABC e Estruturas Primárias (título de uma exposição no Museu Judeu de Nova York em 1966), mas Minimalismo foi o que persistiu. As pinturas abundantemente gestuais da geração anterior de artistas, os expressionistas abstratos, pareciam repletas de conteúdo emocional e expressivo. Em contraste com isso, o novo trabalho tinha uma aparência monocromática, engenhada, impessoal e se, por analogia, um Jackson Pollock ou um trabalho de Willem de Kooning (1904-1997) estavam "cheios" de arte, então a *Sem título (Laje)* (1968) de Morris, com pouca altura e feita de madeira compensada retangular, a egrégia simplicidade dos arranjos de tijolos pegados

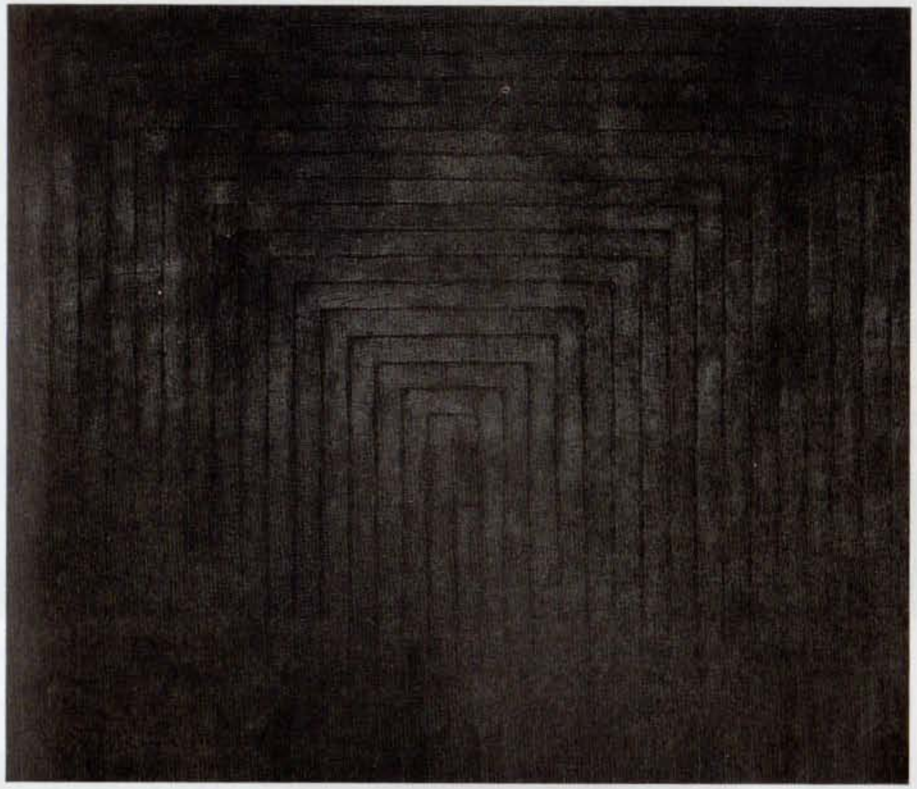


39. Barnett Newman, *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul III*, 1966-67

ao chão de Andre, ou a obstinação das construções de madeira semelhantes a caixas de Donald Judd, sem título e pintadas predominantemente com a sua luz vermelho-cádmio favorita, devem necessariamente ter parecido muito "vazias". Naquele que é considerado o primeiro uso do termo, o filósofo Richard Wollheim escreveu em 1965 que o caráter vazio dessas obras "poderia ser expresso dizendo-se que elas possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie, ou porque a diferenciação que chegam a exibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, não vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica".

Para Judd, o aspecto vazio desta arte era sintomático do que ele via como a crescente irrelevância das atitudes estéticas tradicionais. Seu trabalho era simples e formalmente aplainado por um desejo de não empregar efeitos composicionais. A composição enfatiza relações internas entre as várias partes de uma obra e, com isso, minimiza o impacto da obra como um todo. O desejo de Judd era que o observador se concentrasse, por exemplo, na barra horizontal superior e nas unidades fixadas a intervalos regulares ao longo da borda inferior de *Sem título* (1965) como uma "coisa" inteira e única. Neste sentido ele se aproxima do compositor americano John Cage, que, tendo estudado com Arnold Schoenberg (1874-1951), rejeitou seu exemplo em virtude de um desejo de produzir música que não fosse composta. Esta idéia também pode ser vista nas pinturas que Frank Stella (1936-) fazia no início dos anos 60.

Em 1958 Stella fez uma série de pinturas negras, cujas superfícies listradas tinham um padrão retilíneo que se relacionava intimamente com o formato da tela. 40 *A tumba de Getty II* (1959), por exemplo, tinha uma faixa que subia por uma borda, corria ao longo do topo e descia pela outra borda, com o restante da superfície preenchido por faixas concêntricas executadas da mesma forma. Estas obras são notáveis pela interdependência existente entre elas como objetos – telas esticadas de certas dimensões – e as imagens que carregam em suas superfícies. Elas são, nas palavras de Judd, "uma coisa só". Tendo-se tomado as decisões quanto às dimensões do estirador e à lógica organizacional dos pontos de referência, resta apenas executar a pintura, em vez de construí-la por meio do equilíbrio entre uma pincelada e outra. Há uma ordem distinta para essas pinturas; elas são regulares e estruturadas. Trata-se de uma ordem, como diz Judd, que "não é racionalista ou subjacente, mas simplesmente uma ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra". Em seguida às pinturas negras, Stella fez mais algumas séries utilizando tinta cor de alumínio e depois de cobre, cada uma desenvolvendo a idéia de uma congruência entre a pintura como objeto e a pintura como imagem. Para estas séries ele começou a experimentar com telas formatadas, cortando chanfraduras no retângulo padrão para as pinturas em alumínio e construindo superfícies numa variedade de formatos retilíneos para as pinturas em cobre.

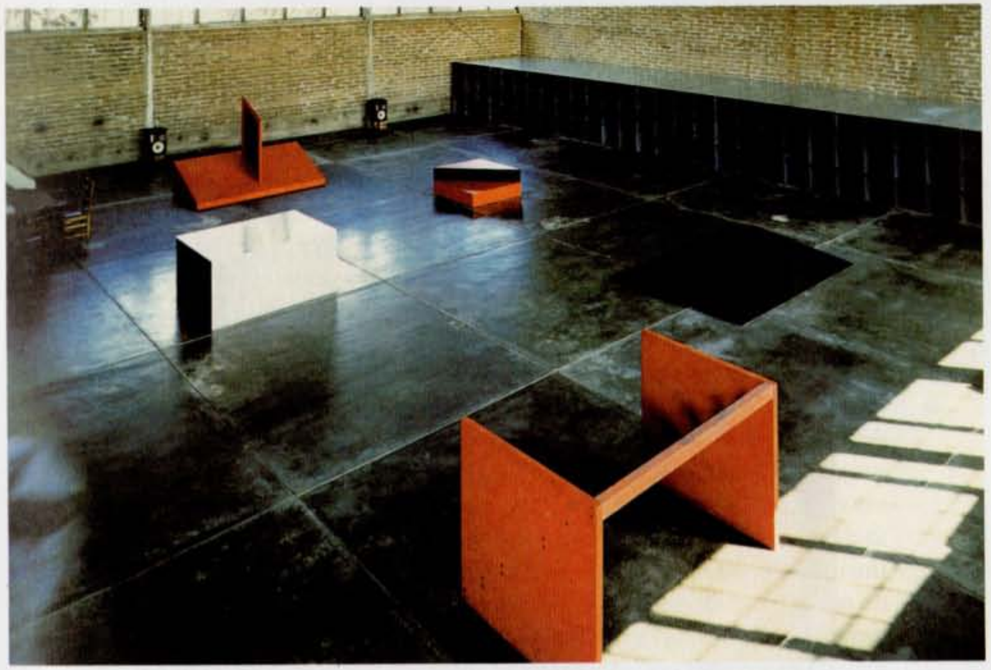


40. Frank Stella, *A tumba de Getty II*, 1959

Perguntado pelo crítico Bruce Glaser por que desejava evitar os efeitos composicionais, Judd respondeu: "Bem, esses efeitos tendem a carregar com eles toda a estrutura, os valores, sentimentos de toda a tradição européia. Por mim, isso tudo pode ir pelo ralo. (...) As qualidades da arte européia, até aqui, [são] inumeráveis e complexas, mas a maneira principal de dizer isto é que elas estão ligadas a uma filosofia – o racionalismo." Um enunciado assim talvez soe destemperado e menosprezador, porém o mais importante é reconhecer o aspecto positivo do pensamento de Judd nesta época. O racionalismo europeu estava "bastante desacreditado como meio de descobrir como é o mundo", porque o mundo era agora um lugar de caráter diferente. As repetições da vida diária, a proliferação de bens de consumo e todas as outras coisas observadas e refletidas no *Pop* estavam forçando uma reconsideração de como se deveria avaliar a passagem do tempo, a produção de coisas e o entendimento da unicidade de um objeto. Judd escreveu noutra ocasião: "As objeções à pintura e à escultura vão soar mais intolerantes do que são. Elas são qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em fazê-las de novo, e não por elas como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as versões mais avançadas."

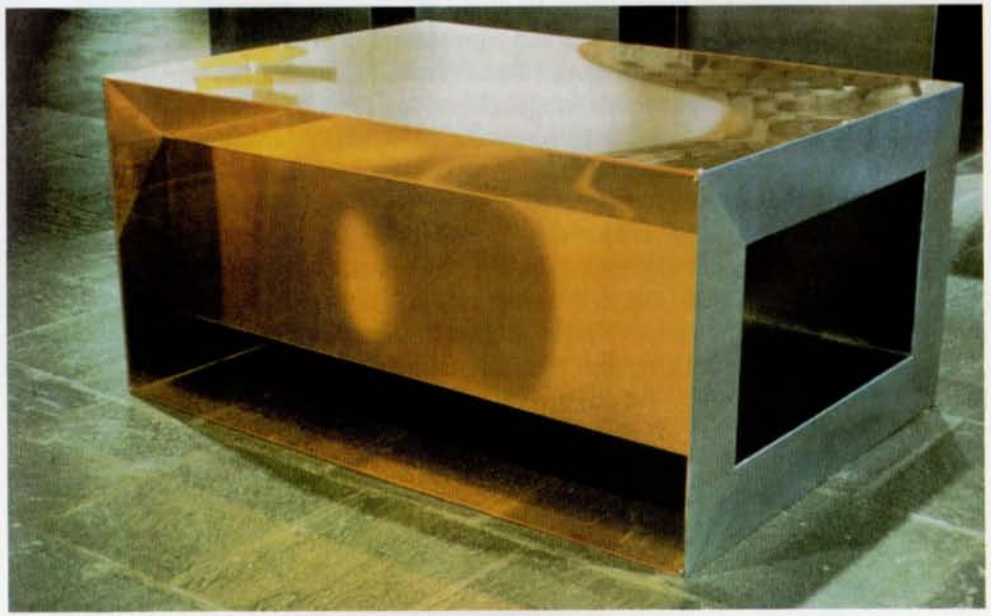
As versões mais avançadas, para ele, eram as pinturas de Stella, Noland, Louis e, de uma geração mais velha, Barnett Newman. O estilo amadurecido deste último, datando de seu *Uno-mento I* de 1948, uma única listra descendo verticalmente pelo centro de uma superfície monocromática, tornava difícil ver suas pinturas nos termos convencionais de uma relação entre figura e fundo. Como suas listras, ou "*zips*" (zunidos), sempre alcançavam as bordas superior e inferior de suas telas, elas serviam para definir e articular as proporções de uma superfície plana tanto – se não mais – quanto pareciam povoar um espaço de cor potencialmente profundo. Como eram espaciais, as grandes extensões vermelhas de *Vir Heroicus Sublimis* 39 (1951), ou *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul III* (1966-67), ambas as pinturas de quase 1,20 m de comprimento, são quase impossíveis de se captar integralmente, assim proporcionando algo semelhante a um ambiente de cor que envolve o observador. Esta qualidade ambiental era algo que se tornaria cada vez mais importante à medida que os anos 60 avançavam.

Reconhecendo o significado do desconforto com o racionalismo, Barbara Rose viu uma raiz comum para o *Pop* e o Minimalismo na tradição americana do pragmatismo. Não apenas as filosofias de William James e John Dewey, mas também os precisionistas dos primeiros anos do século foram identificados como partes de uma tradição nativa. Uma procura por heroísmo na paisagem industrial ou nos interiores domésticos do país, evidente na pintura e na fotografia de Charles Sheeler (1883-1965) e Charles Demuth (1883-1935), conectadas aos métodos despersonalizados e de índole fabril de Warhol e à insistência de Judd em fazer arte que evitasse o ilusionis-



41. Instalação permanente de trabalhos de Donald Judd, Edifício Leste, La Mansana de Chinati, Marfa, Texas

42. Donald Judd, *Sem título*, 1968

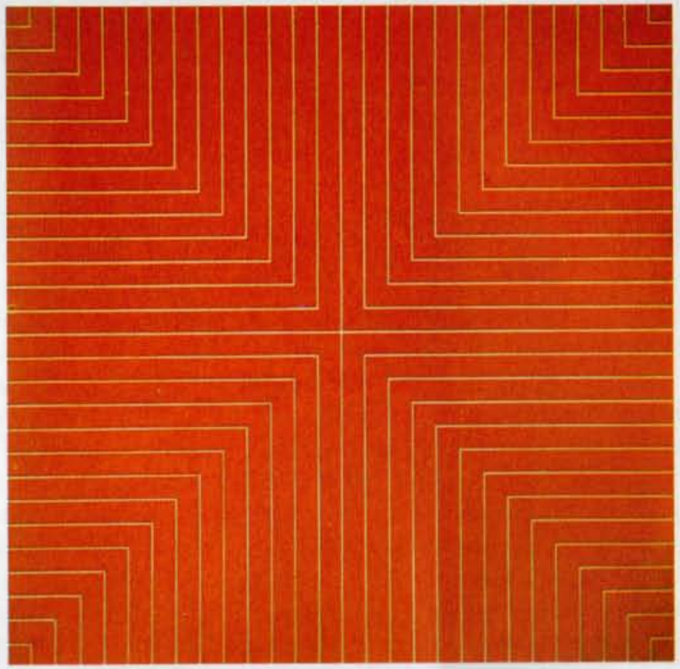


mo. É ao fazer considerações deste tipo que o lado espiritual da arte minimalista começa a se tornar aparente. Rose cita Robert Henri (1865-1929), uma figura-chave na escola *Ashcan* dos realistas americanos da virada do século, ao admirar as máquinas operatrizes pelo caráter direto com que cumpriam a função para a qual eram concebidas: "Não há nenhuma 'arte' nelas, elas não foram *feitas* bonitas, elas *são* bonitas." Similarmente, o caráter direto do *shaker design** iria influenciar Sheeler, e esse estilo não-ornamentado iria aparecer como precursor do tratamento rigoroso de Judd, particularmente quando ele passou para o *design* de móveis e a arquitetura. Mais
41 tarde, Judd mudou-se para Marfa, Texas, reformando e transformando vários prédios na cidade e seus arredores em ambientes ideais para exibir sua própria arte e a de seus contemporâneos que ele havia coletado ao longo dos anos. A natureza abrangente deste projeto dá peso à opinião de Rose. Ela escreveu: "A rejeição de Judd do ilusionismo está profundamente enraizada no princípio pragmático de que a lealdade aos fatos é um valor ético. Para Judd, o ilusionismo está próximo da imoralidade, pois falsifica a realidade. O pragmatista exige uma correspondência absoluta entre fatos e realidade; as coisas têm que ser como parecem ser. Qualquer disjunção entre aparência e realidade, tal como o ilusionismo, que distorce os fatos, é sentida como uma afronta à verdade, pois o pragmatismo equipara a verdade aos fatos físicos tal como são experimentados."

Assim, a arte minimalista não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa outra coisa. Ela não era metafórica, nem se oferecia como o símbolo de nenhuma verdade espiritual ou metafísica. Este fato também é responsável pelo vasto número de obras denominadas "Sem título", uma vez que dar um nome a alguma coisa seria subordiná-la àquilo segundo o qual ela foi nomeada. Na mesma entrevista com Bruce Glaser citada acima, Frank Stella afirmou a respeito de suas pinturas: "O que você vê é o que você vê." Ele citou seu amigo Hollis Frampton (1936-84), o fotógrafo e cineasta, ao afirmar que seu propósito era produzir uma pintura que permitisse à

---

* Estilo da mobília produzida pelos *Shakers*, seita protestante americana, caracterizado pela simplicidade da forma, ausência de ornamentação e funcionalidade. (N. do T.)



43. Frank Stella, *Travessia do Delaware*, da série "Benjamin Moore", 1961

tinta ter uma aparência "tão boa quanto a que tem na lata". Uma espécie de "literalização" deste desejo pode ser vista na série de Stella "Benjamin Moore", de 1961. Seis padrões lineares diferentes foram 43
pintados em cada uma das três cores primárias e das três cores secundárias – vermelho, amarelo, azul, verde, laranja, púrpura – usando cores disponíveis na linha Benjamin Moore de tintas domésticas.

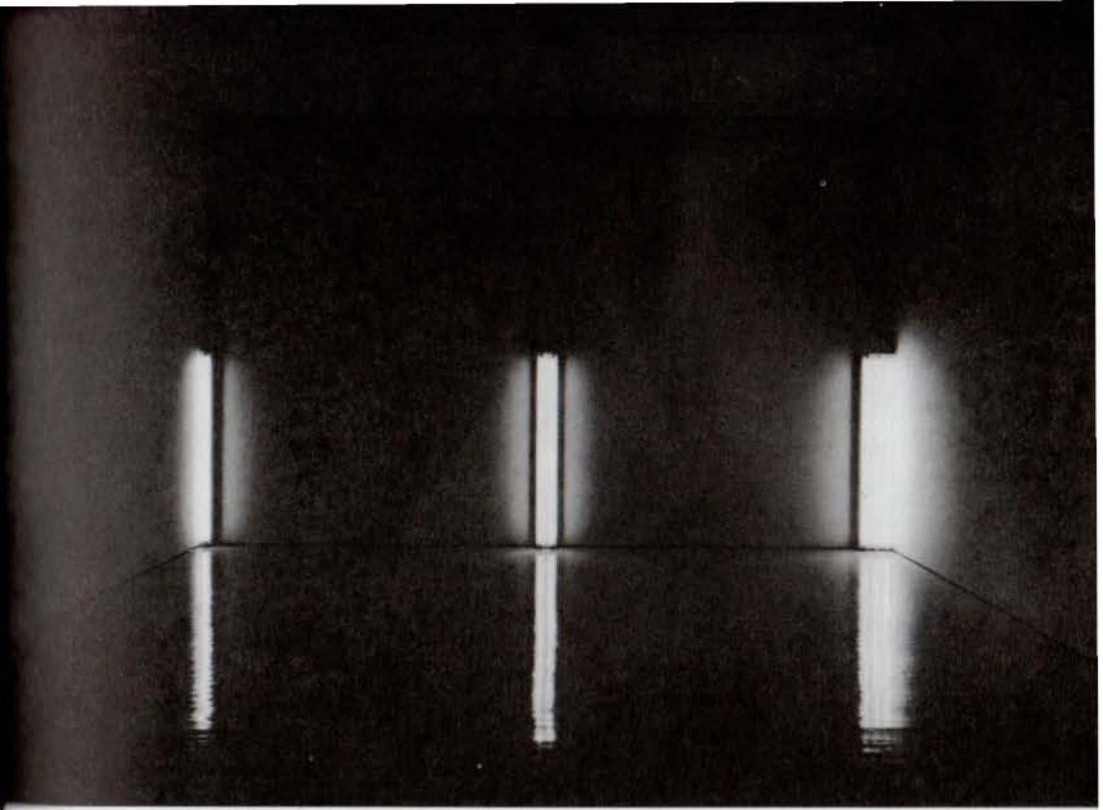
O caráter abstrato, não-composto, não-referencial do Minimalismo oferecia uma considerável resistência aos métodos regulares de apreciação da arte, mas havia outros fatores por trás de seu mutismo oblíquo. Um deles dizia respeito a como seus objetos eram feitos. Por exemplo, as primeiras esculturas de Judd eram feitas de madeira, mas este material logo deu lugar ao metal e ao *perspex*. Ferro, aço, cobre e alumínio tinham grande resistência nas espessuras menores e podiam ser engenhados de modo que se adequassem

de maneira muito mais exata às dimensões exigidas. Além disso,
suas superfícies podiam receber ou apresentar a cor de maneiras
muito diferentes da madeira e no caso, por exemplo, do *perspex*
42 âmbar utilizado em *Sem título* (1968) a cor estava literalmente *no*
material e não, em absoluto, aplicada à sua superfície.

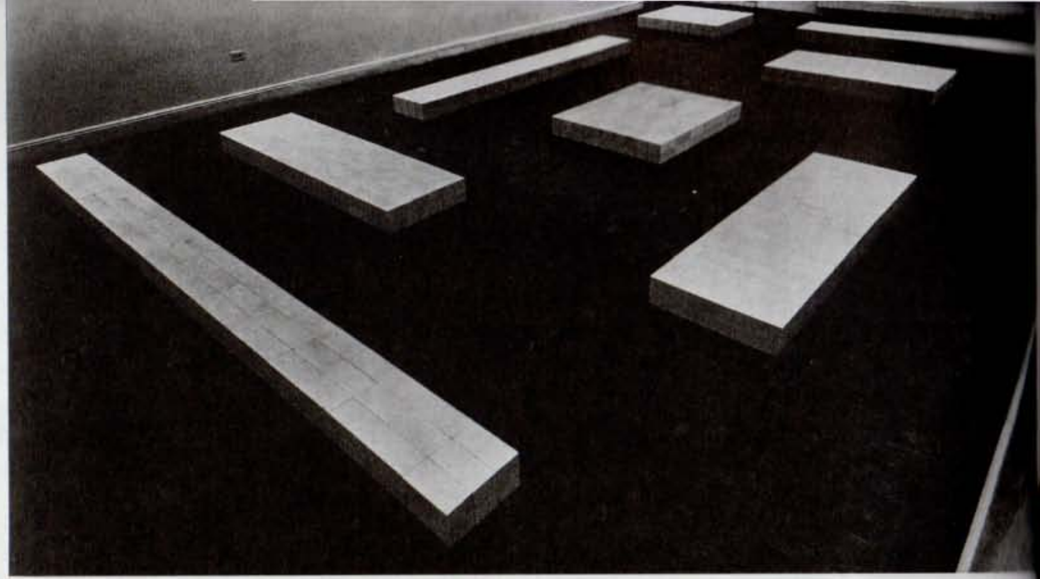
No caso de Dan Flavin, a cor que ele usava não era "aplicada" a absolutamente nada. Flavin utilizou primeiramente, em 1961, luz elétrica em suas construções, passando para tubos fluorescentes dois anos depois com *A diagonal de 25 de maio de 1963*. Colocando-os inicialmente sobre a parede em diferentes alinhamentos e combinações, ele logo começou a projetar arranjos para lugares específicos. Há vários desafios ao *status quo* nestas obras. O fato de Flavin comprar tubos de néon e acessórios comuns significava que a evidência de seu toque individual sobre os materiais nunca seria um ponto crucial. Esta "ausência" do artista é corroborada pela decisão de Judd, LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo um conjunto de especificações fornecidas pelo artista. A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas.

A presença física de tubos de néon e seus suportes é sempre significativa, porém o material de Flavin, mais que qualquer coisa, é a luz colorida que eles emitem. Os "*zips*" de Newman são sugeridos pelos arranjos verticais dos tubos em *O três nominal (para William de Ockham)* (1963), e o título implica que Flavin utilizou a famosa navalha do filósofo, "As entidades não devem ser multiplicadas sem necessidade", para reduzir os problemas da produção artística aos princípios básicos da cor pura, desencarnada. Vários dos trabalhos de meados dos anos 60 têm o título genérico *Monumento para V. Tatlin*, e em 1966 ele fez a primeira de seu conjunto de instalações num ângulo atravessando o canto de uma sala. O efeito disto é remodelar o espaço ao fazer o canto "desaparecer". O artista Mel Bochner (1940-) escreveu que Flavin exibia uma "aguda consciência da fenomenologia das salas. (...) [Seus] cantos demolidos convertem os fatos simples da natureza de uma sala em fatores operantes".

Como mencionado anteriormente, embora se diferencie de várias outras formas das esculturas compostas de Caro, o Minimalismo compartilhava com ele uma rejeição ao plinto. O plinto, assim como a moldura de uma pintura, isola uma escultura, deslocando-a, por assim dizer, para um espaço estético discreto onde pode ser contemplada. A arte sobre o chão tinha que ser vista não como uma coisa separada, mas como mais uma coisa no mesmo espaço físico do observador. O trabalho de Carl Andre em tijolo, madeira e lâmina metálica enfatizava continuamente sua relação com o chão onde estava colocado. (Uma época remota de trabalho como vigia de carga nas ferrovias dos EUA, o que lhe oferecia visões infinitas das planícies até o horizonte, é mencionada com freqüência como a inspiração por trás de sua preocupação com a horizontalidade.) As esculturas de Andre, feitas de pequenas unidades colocadas em arranjos simples, regulares, são um exemplo clássico da ordem não-racional a que Judd se referiu como "uma coisa depois da outra". Os 137 tijolos de *Alavanca* (1966), colocados numa única linha ao lon-



44. Dan Flavin, *O três nominal (para William de Ockham)*, 1963

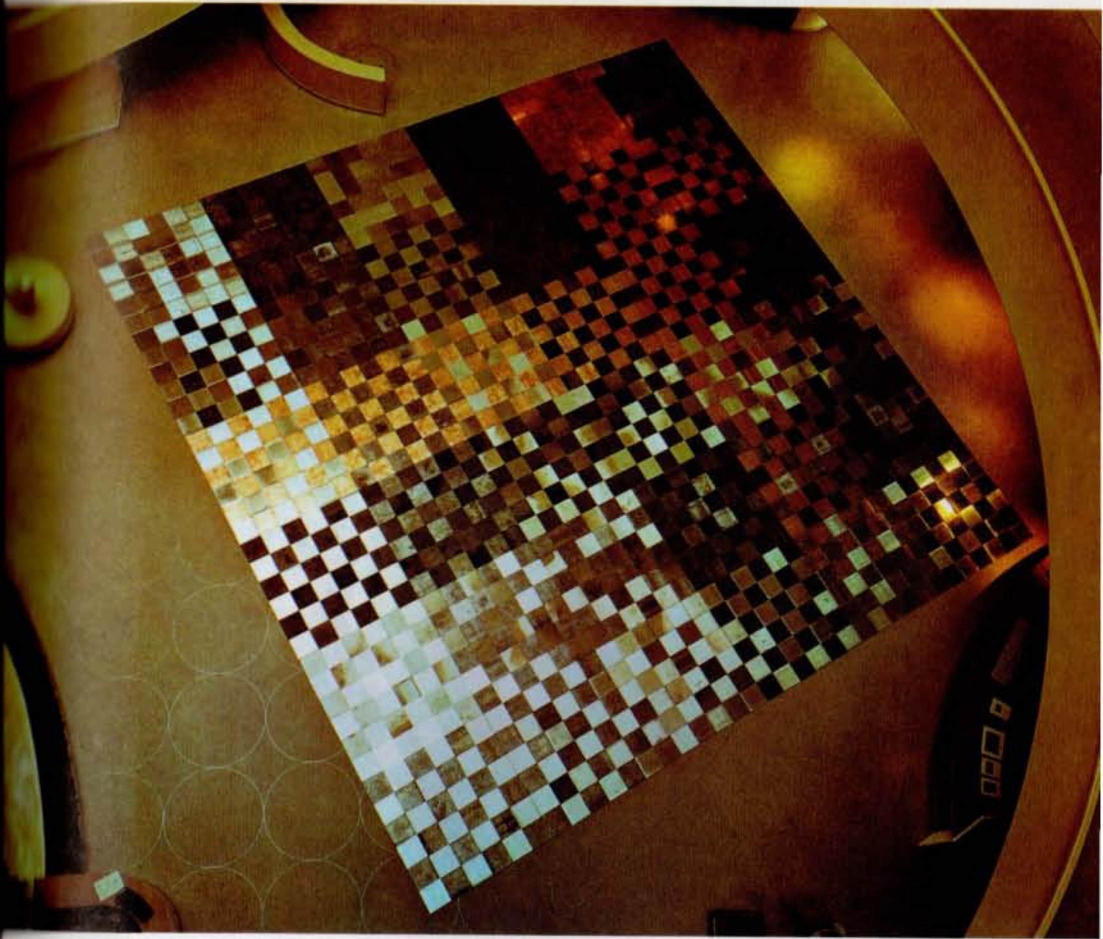


45. Carl Andre, *Equivalentes I-VIII*, 1966

go do piso, exibem o pulso da repetição com a qual Judd e, evidentemente, um artista *pop* como Warhol estavam ansiosos por lidar. Quando perguntaram a Warhol "Por que você começou a pintar latas de sopa?", ele respondeu: "Porque eu costumava tomá-las. Eu almocei a mesma coisa todo dia durante vinte anos, eu acho, sempre e sempre a mesma coisa." A modularidade estendida lembra também, numa orientação diferente, as "Colunas infinitas" de Constantin Brancusi, a primeira das quais feita em 1920. Este trabalho já tinha sido previamente reconhecido por Andre na pirâmide dupla de seu *Pedaço de cedro*, de 1959.

No início dos anos 60, Andre produziu um grupo de obras utilizando grandes blocos de poliestireno expandido. Embora não fixados permanentemente de maneira nenhuma um ao outro, eles eram interfoliados de modo que formassem junções simples. Evitando até mesmo esse nível de complexidade, ele optou subseqüentemente por uma colocação reta de um elemento após o outro. Querendo que sua escultura fosse "baixa" e pegada ao solo ele decidiu, durante uma excursão de canoagem na Nova Inglaterra em 1965, que ela tinha que ser tão plana quanto a água. A exposição de Andre em Nova York, no ano seguinte, realizou este propósito ao exibir *Equivalentes I-VIII*, oito esculturas feitas cada uma de 120 tijolos. Compreendendo duas camadas de 60 tijolos, seus formatos eram determinados por quatro das possíveis combinações fatoriais deste número, com cada combinação levando a dois formatos, dependendo da orientação dos tijolos. As oito esculturas eram, portanto, equivalentes numérica e volumetricamente. Nos anos seguintes, os trabalhos de Andre ficariam ainda mais baixos, utilizando lâminas quadradas de vários tipos de metal dispostas sobre o piso em configurações simples, às vezes com efeito espetacular, como em *37 obras* 46

46. Carl Andre, *37 obras*, 1969

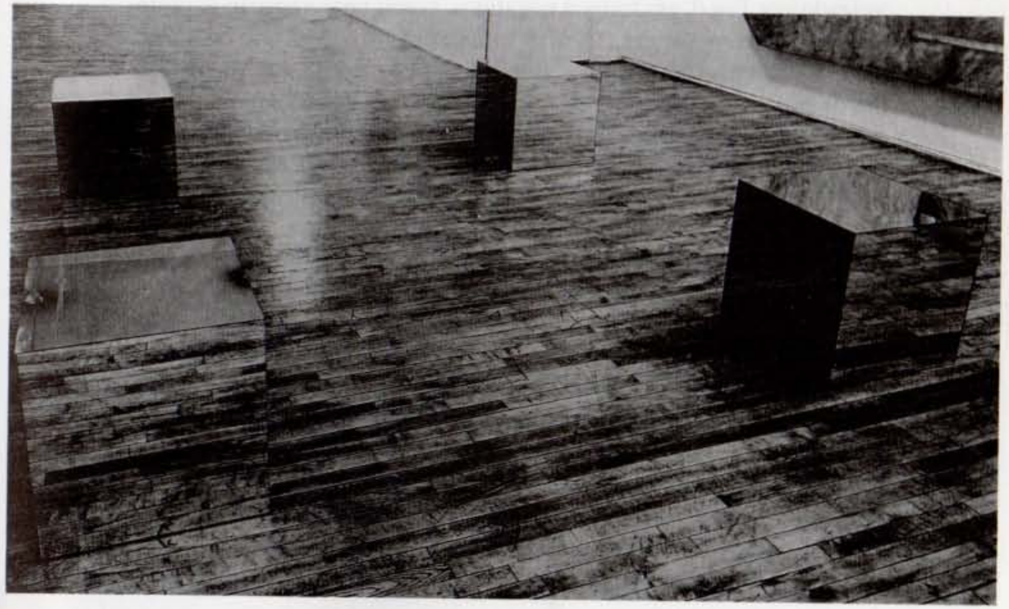


(1969), que reunia 36 obras individuais para formar uma 37ª no vestíbulo do Museu Guggenheim. Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas "planícies". A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência às pisadas são todas partes do que ela pode dar ao "espectador". Ainda uma vez Duchamp é trazido à memória por suas críticas contra uma arte visual que era puramente "retiniana".

Uma arte que via a si mesma como nova está sugerindo, de alguma forma, que deveria ser julgada como boa ou má de acordo com novos padrões. Greenberg tinha pedido que a arte pudesse demonstrar "qualidade", e seus argumentos derivavam da teoria estética de Kant. Em lugar de qualidade, porém, e em desafio à tradição racionalista na qual Kant figura de modo proeminente, Judd asseverava que "uma obra de arte só precisa ser interessante". O teórico dos meios de comunicação Marshall McLuhan já havia observado que a televisão promove o interesse como a qualidade-chave da experiência de observar. Mais do que o tema particular de um programa, o que nos seduz é a maneira como a câmara se aproxima de seu assunto e o penetra. Não apenas a arte devia assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado numa experiência cotidiana. De todos os artistas associados ao Minimalismo, foi Robert Morris que mais fez por descrever este aspecto do estilo. Começando em 1966, publicou uma série de artigos em que a criação e a observação da escultura eram analisadas em profundidade. Em particular, ele elaborou o entendimento do Minimalismo em relação à fenomenologia. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty tinha publicado seu estudo *A fenomenologia da percepção* em 1961, e há muitos paralelos entre a natureza e a experiência da arte mínima e a maneira como Merleau-Ponty caracteriza a natureza recíproca do processo por meio do qual os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si: "O espaço não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível."

De um modo que parece aparentado com a ênfase de Judd sobre a obra de arte como "uma coisa só", "uma coisa inteira", Morris, em "Notas sobre escultura", propõe uma obra de escultura como um objeto gestáltico. Ou seja, uma forma simples cujo formato total pode ser imediatamente apreendido pelo observador. Uma conseqüência de tal simplicidade da forma é que, uma vez reconhecida, "toda a informação sobre ela, como *Gestalt*, se exaure". Assim, isto nos liberta para considerarmos outros aspectos – de escala, proporção, material, superfície, por exemplo – em coesiva relação com essa unidade fundamental. Dado o caráter indiferenciado deste tipo de trabalho, o espectador toma consciência de que o processo de observar possui duração. Enquanto olhar uma pintura tinha permitido ao indivíduo perder-se no mundo que ela oferecia, uma exploração que era freqüentemente descrita como intemporal, ou como ocorrendo fora do tempo, este não era, sem dúvida, o caso quando o indivíduo se confrontava com o *Sem título* (1965) de Morris: quatro cubos inteiramente espelhados. Caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva. De modo similar, uma de suas exposi-

47. Robert Morris, *Sem título*, 1965



ções anteriores, em 1963, na Galeria Green em Nova York, articulava o espaço com uma certa quantidade de formas retilíneas planas, quase arquiteturais.

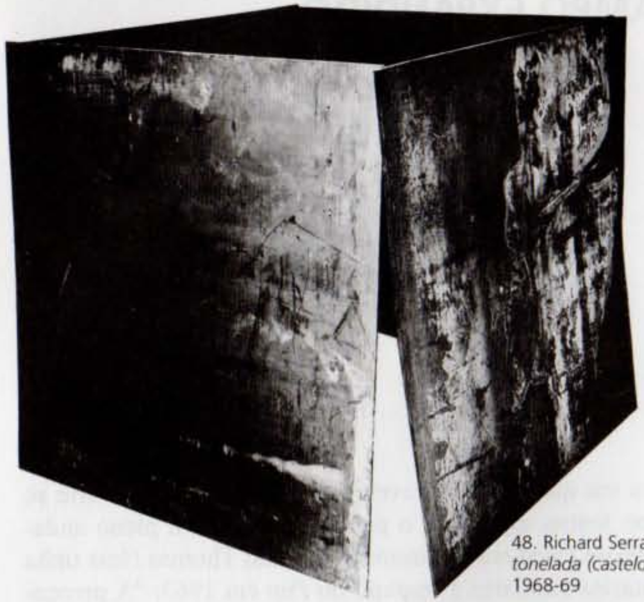
Em contraste com o tom positivo das "Notas" de Morris e os "Objetos específicos" de Judd, a posição do crítico Michael Fried era de resistir às reivindicações artísticas do Minimalismo. Fried tinha sido aluno de Greenberg e, até certo ponto, prosseguiu com sua tradição crítica. Sua inquietação diante da arte mínima devia-se largamente à rejeição, por parte dela, da composição. Não se podia "entrar" nessas obras pelo mesmo tipo de via porque não havia partes interiores cujas relações pudessem ser ponderadas. A isto, e não ao seu vazio, é que Fried se referia ao criticar a escultura minimalista, particularmente os trabalhos de Judd e Morris, por serem "ocos". Eles não eram desprovidos de material palpável, mas dos recursos para o discernimento do significado. Já não se podia perguntar "do que trata isto?" e esperar que o objeto à nossa frente oferecesse uma resposta. O que ele podia fornecer, em vez disso, era um conjunto de sugestões pelas quais se podia orientar a experiência de estar na galeria com ele. Este deslocamento da localização do significado para fora do objeto e em direção ao ambiente ao seu redor era caracterizado por Fried, em termos negativos, como uma negação daquilo que a arte realmente era. "A arte", disse ele em seu ensaio de 1967, "Arte e natureza do objeto", "degenera-se à medida que se aproxima da condição do teatro." A arte modernista, o que significa dizer a procissão histórica de imagens e objetos produzidos dentro das condições sociais, industriais, econômicas e políticas definidas pela Revolução Industrial, buscava autenticidade no rigor com que um meio explorava suas próprias técnicas e materiais. A arte mínima, que Fried chamava de arte "literal", não apresentava esta autosuficiência. Ela existia *para* uma platéia (como fazia a *Pop Art*, segundo outro influente crítico americano, Thomas Hess): tratava-se de algo que não era nem exatamente vida nem exatamente arte, mas uma apresentando-se, com certa autoconsciência, como a outra; uma "situação" engenhada que originava uma reflexão sobre as qualidades do instante. Então, qualquer significado que essa espécie de arte tivesse dependia da experiência da pessoa que a via. Tal significado era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana.

A noção de teatralidade de Fried não devia ser confundida com o drama, uma forma artística que, juntamente com a música e a dança, estava se degenerando de um modo similar ao da arte. O resultado era que, tal como as fronteiras que se tornavam nebulosas dentro da arte, aquelas entre as diferentes formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, pelo menos tornando-se totalmente penetráveis. Assim, Morris colaborou com a bailarina Yvonne Rainer e, ainda em 1969, descrevia-se como bailarino em catálogos de exposição; o compositor Philip Glass (1937-) achava que, para sua música com instrumentação anticonvencional de base sistemática, o mundo da arte era um contexto mais simpático do que a sala de concertos; o discurso gravado de Steve Reich (1936-), editado e repetido como meio de introduzir não apenas conteúdo semântico, mas também intensidade e ritmo, fazia paralelo com o enfoque pragmático da arte. A arte agora existia, segundo Morris, num "campo complexo e expandido".

2. O CAMPO EXPANDIDO

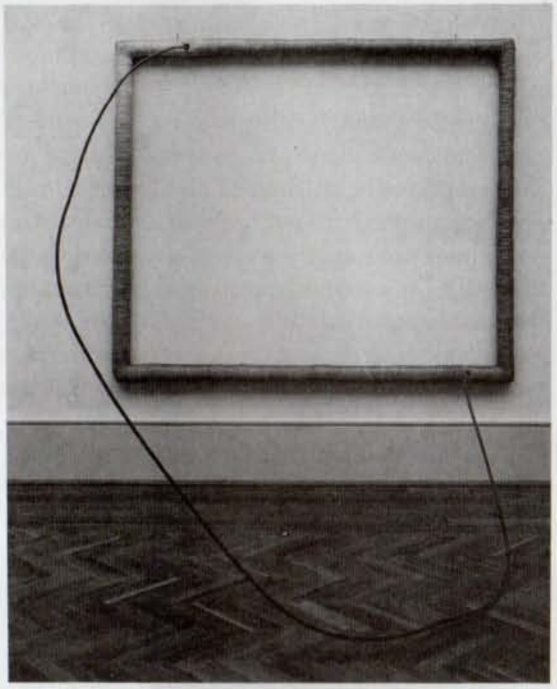
Na época em que Fried escreveu sobre os perigos de a arte se degenerar em teatro, em 1967, o processo estava em pleno andamento. O alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do *Pop* em 1963: "A presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento." A conseqüência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão).

Quando a crítica norte-americana Lucy Lippard tentou documentar esses desenvolvimentos em meados dos anos 70, sua solução foi



48. Richard Serra, *Apoio de uma tonelada (castelo de cartas)*, 1968-69

fazer o que, na verdade, era um álbum de recortes com artigos, entrevistas e declarações. Não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente. Da mesma forma, as maiores exposições temáticas da época, notadamente "Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma" (Kunsthalle, Berna e ICA, Londres, 1969), "Matéria flexível" (Museu Judeu, Nova York, 1970), "Informação" (MOMA-Museu de Arte Moderna, Nova York, 1970) e a *Documenta V*, organizada pelo curador suíço Harald Szeeman em 1972, incluíram a maior parte dessas tendências. Tanto o título destas mostras como o nome do livro de Lippard, *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*, falavam também da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era



49. Eva Hesse, *Pendurar*, 1966

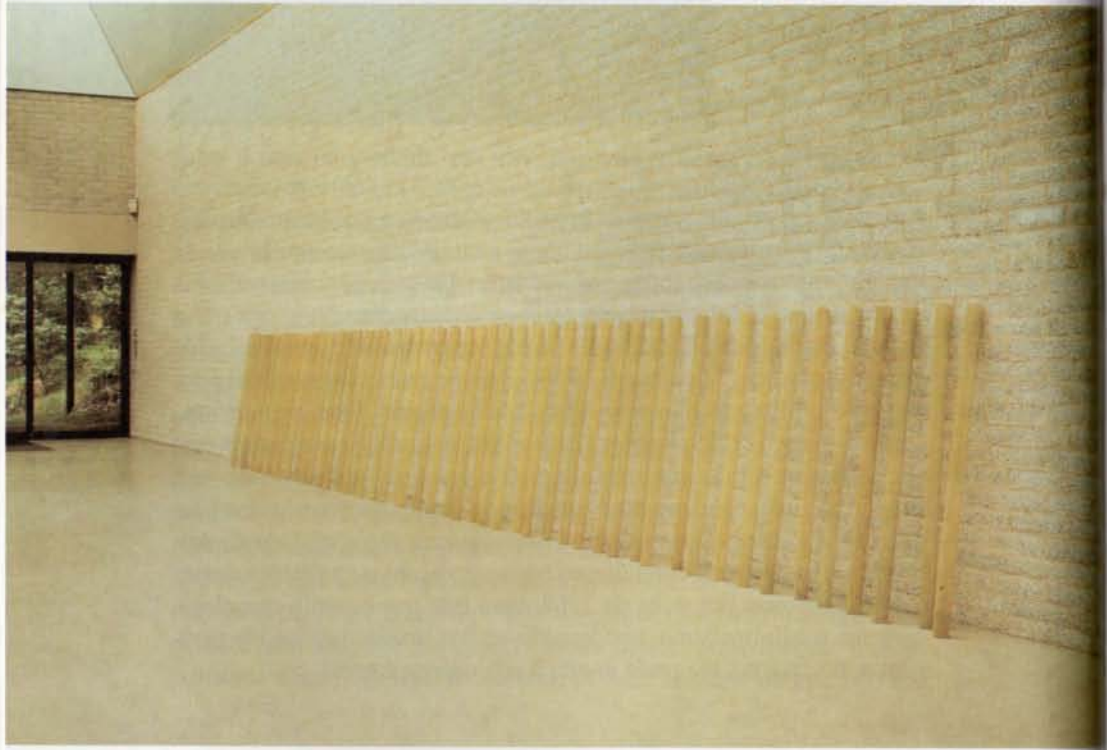
a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstâncias e exigências, e a idéia de que um artista devia ter um estilo próprio, como Newman tinha os seus *zips* e Mark Rothko (1903-70), seus obscuros retângulos (o primeiro também faleceu em 1970), deixou de fazer muito sentido.

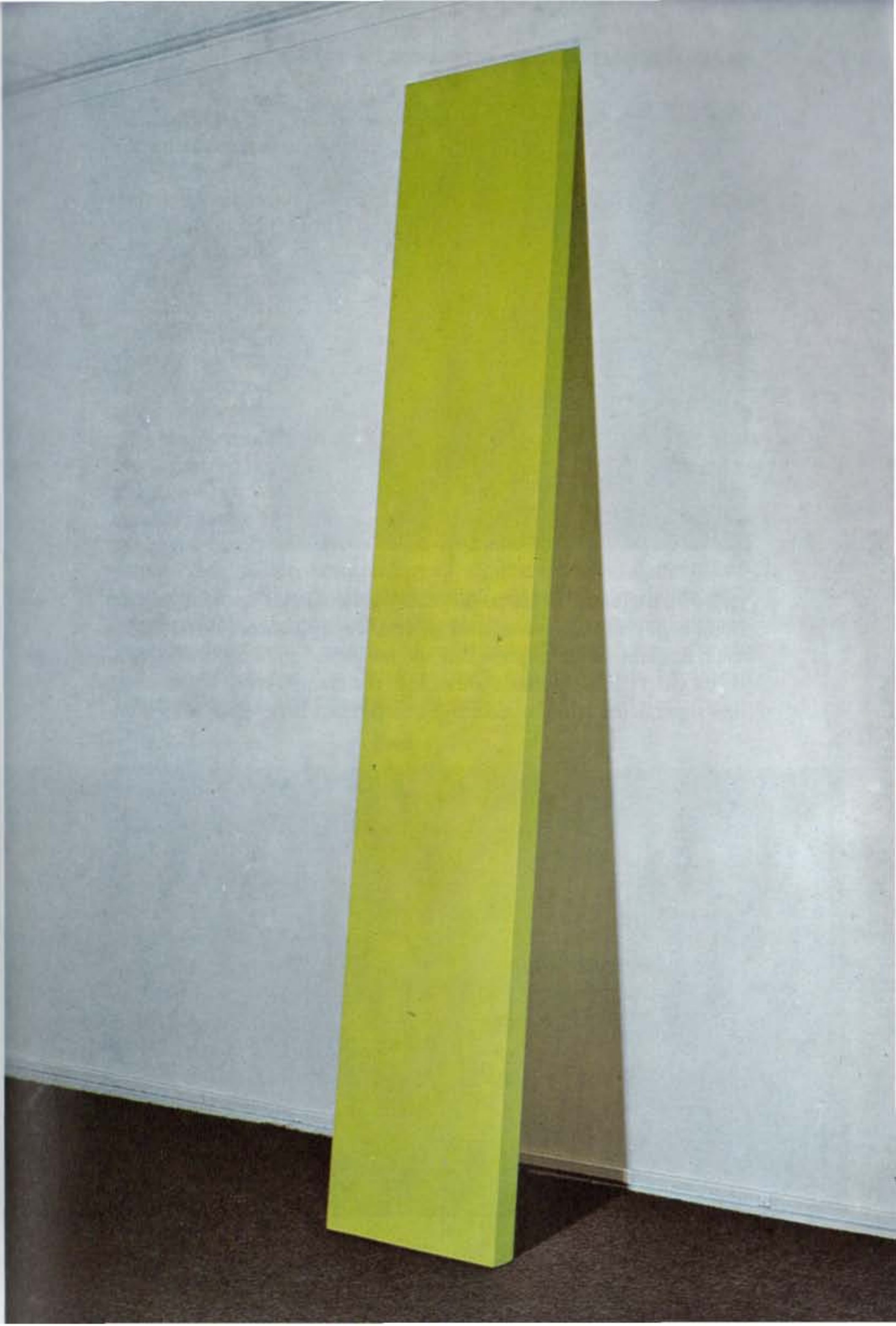
Após o Minimalismo veio o Pós-Minimalismo. Este, pelo menos, é o termo que o crítico Robert Pincus-Witten cunhou para descrever o que se seguiu. Uma expressão alternativa era Arte Processo, pois, em sua forma final, os materiais e estágios de manipulação exigidos para executá-la tornavam-se explícitos. Outras vezes era apelidada de Antiforma. Tomados em conjunto, os nomes indicam o que estava começando a aparecer por volta de 1968: uma arte que sucedia cronologicamente o Minimalismo, apoderando-se das liberdades que ele trouxera e, no entanto, reagindo contra a sua rigidez formal.

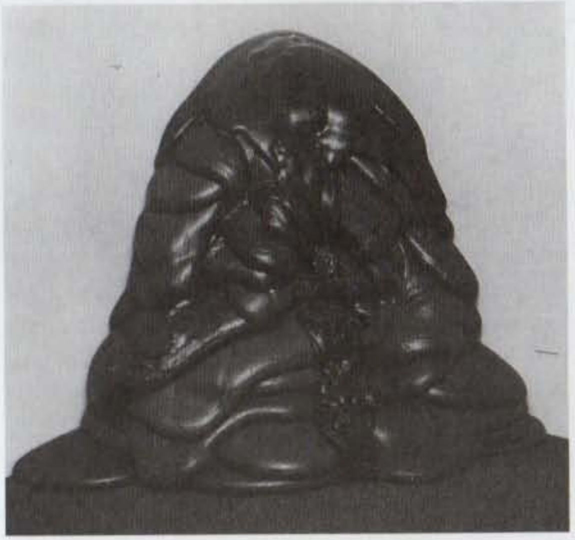
Apoio de uma tonelada (castelo de cartas) (1968-69), de Richard Serra (1939-), é simples e assemelha-se a um cubo, mas as quatro placas de metal, grandes e extremamente pesadas, que a compõem estão apenas equilibradas uma na outra, não soldadas ou unidas rigidamente de nenhuma outra forma; *Placa de apoio de uma tonelada* (1969) mantém uma placa de pé e longe da parede de modo igualmente precário, por meio de um cilindro de chumbo. Mas assim como estava interessado por este tipo de jogo, em que as certezas, as revelações e as confianças da arte eram exibidas como as ilusões potencialmente perigosas que são, Serra, desde o início, preocupava-se também com as qualidades particulares do ambiente em que sua obra era mostrada. Mais tarde isto resultaria numa série de tra-

50. (abaixo) Eva Hesse, *Acréscimo*, 1968

51. (direita) John McCracken, *Não há motivo para não*, 1967



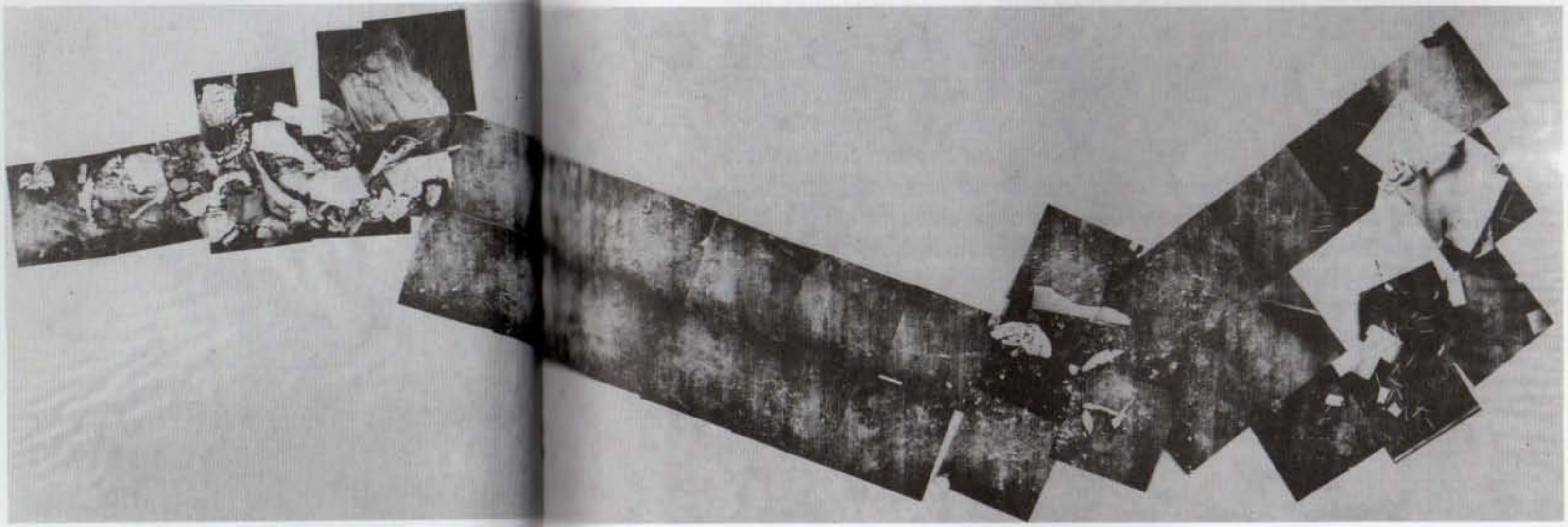




52. Lynda Benglis, *Para Carl Andre*, 1970

balhos em grande escala para locais públicos, mas inicialmente ele lidou com o espaço fechado da galeria. *Peça fundida* (1969) envolvia o lançamento de chumbo fundido no ângulo entre o piso e a parede da galeria. As formas endurecidas resultantes eram então soltas das superfícies, viradas e exibidas como um certo tipo de evidência, tanto das características particulares do espaço de contemplação quanto do processo pelo qual a obra fora realizada.

53. Bruce Nauman, *Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio*, 1967



Algumas esculturas de Eva Hesse (1936-70) também faziam uso dos vários planos da galeria. Como no caso de Serra, as formas geométricas e unidades repetidas do Minimalismo aparecem em seu trabalho, mas não da maneira distanciada e engenhada, característica dessa tendência. Com um de seus primeiros trabalhos importantes, *Pendurar* (1966), Hesse tornava explícita a mudança rumo ao 49
estabelecimento de uma equivalência entre o espaço da arte e o espaço de sua contemplação. A peça é uma grande moldura retangular, revestida espessamente com bandagem e pintada em tons de cinza uniformemente graduados. Saindo desta moldura e voltando para ela, de modo que toque o chão alguns metros à sua frente, está um segmento de haste de metal flexível. Hesse afirmou: "Ela é extrema, e é por isso que eu gosto e não gosto dela. É tão absurdo ter aquela longa e fina haste de metal saindo daquela estrutura. E ela sai bastante, cerca de três ou três metros e meio, e do que ela está saindo? Está saindo dessa moldura – alguma coisa e no entanto coisa nenhuma – oh! mais absurdez ainda – ela é feita com muito, muito refinamento. As cores da moldura são graduadas muito cuidadosamente do claro ao escuro – a coisa toda é risível." Isto está tão distante quanto possível de uma crença minimalista na fabricação como meio de evitar "destreza" na arte.

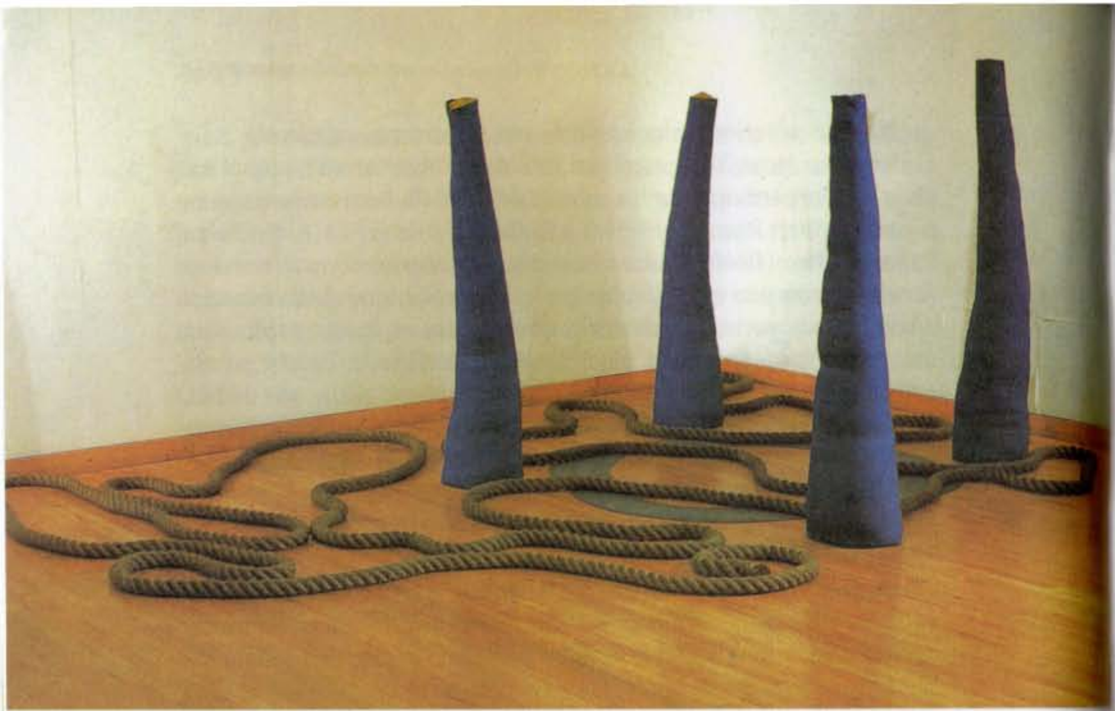
A pose indiferente adotada pelos vários tubos de fibra de vidro
50 feitos à mão de *Acréscimo* (1968), de Hesse, recordam as esculturas sumamente acabadas e semelhantes a pranchas de John McCrac-
51 ken (1934-), tal como a sua *Não há motivo para não* (1967), de três metros e meio de altura, mas os defeitos individuais e modulações das unidades talvez apontem mais na direção da estrutura de escora dos filetes de tinta escorrida da margem para a base nas pinturas "desenroladas" de Morris Louis. As esculturas de Lynda Benglis (1941-) certamente possuem este *pedigree*. A aglomeração de poliuretano pigmentado produziu obras como *Bullitt* (1969). Posteriormente, como em *Para Carl Andre* (1970), sucessivas camadas de espuma de poliuretano de cores variadas foram derramadas uma por cima da outra.

"Antiforma" foi o título dado a um ensaio curto de Robert Morris em 1968. Remetendo-se às pinturas de Morris Louis e, antes deste, às de Jackson Pollock, Morris promove uma arte que toma o processo e "agarra-se a ele como parte da forma final da obra". Os artistas americanos Alan Saret (1944-), Keith Sonnier (1941-), Barry Le Va (1941-) e o próprio Morris estavam todos, nessa época, produzindo arte que, em vez de tomar a forma de objetos distintamente delimitados e separados, envolvia a disposição de vários materiais sobre uma ampla área.

Depois de suas peças minimalistas, Morris tinha prosseguido com grandes pilhas de faixas de feltro, arranjos que provavelmente não poderiam ser reproduzidos se a peça fosse exibida mais tarde num local diferente. Em 1969 ele fez a seleção de uma exposição, "Nove em Castelli", que incluía Hesse, Saret, Serra e Sonnier, assim como Bruce Nauman (1941-), Bill Bollinger, Stephen Kaltenbach (1940-) e os artistas italianos da *Arte Povera* Giovanni Anselmo (1934-) e Gilberto Zorio (1944-). Esta mostra teve um impacto considerável e defendeu vigorosamente a importância do processo como algo acima do produto. Em alguns aspectos o trabalho que ela continha assemelhava-se a uma espécie de desmaterialização, uma arte feita das sobras de alguma atividade anterior. Esta aparência levou o crítico Max Kozloff a se referir a ela como "restos". Este era, literalmente, o caso da *Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio* (1967) de Nauman, uma foto-documentação em forma de colagem das manchas, coisas derramadas e detritos em geral que restavam após o término de outro trabalho.

No ano anterior tinha havido uma mostra na galeria de John Gibson, em Nova York, também intitulada "Antiforma", a qual incluía os que participariam da mostra de Castelli, bem como os americanos Robert Ryman (1930-) e Richard Tuttle (1941-), e o belga Panamarenko (1940-). Durante a década anterior Ryman tinha se restringido ao uso exclusivo de tinta branca. Limitar desta maneira a sua palheta permitia um maior controle na experimentação com outros elementos de uma pintura: sua superfície, a escala, se era emoldurada ou não, como era fixada na parede, e assim por diante. Os planos e construções de máquinas voadoras idiossincráticas de Panamarenko – a sua *Carlinga* de 1967 era feita, entre outras coisas, de latas de conserva e celofane – estão próximos, quanto ao espírito, ao interesse do escultor britânico Barry Flanagan (1941-) na "Patafísica, a 'ciência das soluções imaginárias'", proposta no início do século pelo escritor francês Alfred Jarry. As esculturas "flexíveis" de Flanagan, de meados e fins dos anos 60 – sacos de tecido enchidos com areia ou onde se tinha despejado gesso, deixando-o assentar, ou extensões de corda que serpenteavam e enroscavam-se pelo chão, marcando, definindo e colonizando o espaço, como em *quatro ânforas 2'67, aro/1'67, corda (gr 2sp 60) 6'67* (1967) –, incorporavam um *ad hoc*-ismo como princípio formal e não, ao contrário do que ocorria nos EUA, como indicador da casualidade do mundo real.

Na Grã-Bretanha, a combinação das atitudes prevalecentes nos EUA e na Europa estava por trás da notável diversidade da resposta ao trabalho de Anthony Caro, que então lecionava no curso de escultura avançada da St. Martin School of Art de Londres. Entre os estudantes, durante os anos 60, estavam Gilbert (1943-) e George (1942-), Barry Flanagan, Bruce McLean (1944-), John Hilliard (1945-), Richard Long (1945-) e Hamish Fulton (1946-). O artista holandês Jan Dibbets (1941-) também estudou lá com uma bolsa de curta duração. Todos estes artistas responderam de maneiras variadas à liberdade de indagação que o curso permitia, produzindo trabalhos que contrastavam grandemente com as qualidades formais da escultura de Caro. Por exemplo, a *Pilha 3* (1968) de Flanagan, uma pilha de peças de aniagem colorida dobradas imprecisamente, toma a camada de tinta colorida aplicada por Caro para unificar suas obras terminadas, porém mistura-a com o manchado de Louis e Noland e as técnicas minimalistas de disposição.



54. Barry Flanagan, *quatro ânforas 2'67, aro/1'67, corda (gr 2sp 60) 6'67*, 1967

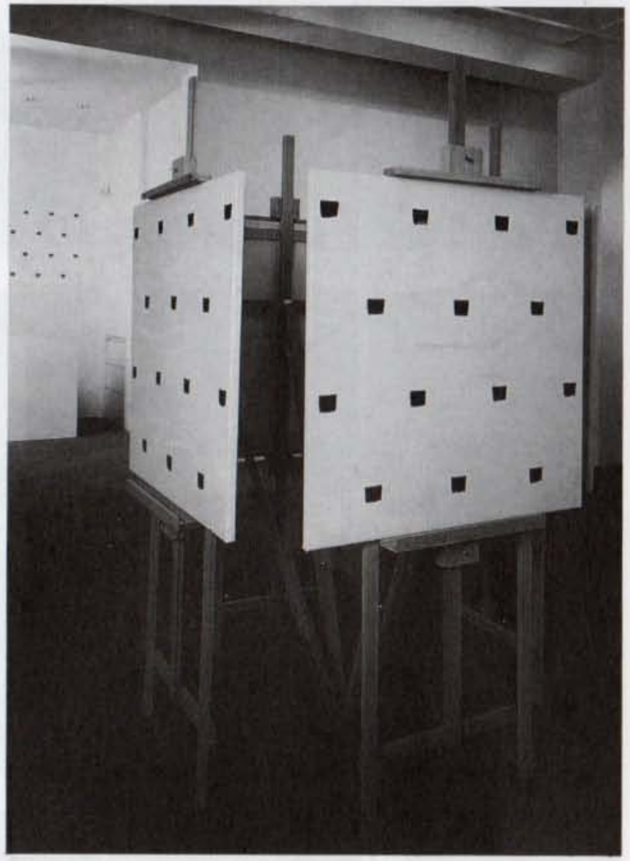
A edição do verão de 1967 de *Artforum*, que cristalizou o debate em torno do Minimalismo, continha "Arte e natureza do objeto", de Fried, e "Tópicos sobre Arte Conceitual", de Sol LeWitt. Embora a "Arte de conceito", uma arte composta de idéias, já tivesse sido debatida em 1960 pelo artista Henry Flynt (1940-), uma arte deste tipo parecia, naquele momento, uma possibilidade cada vez mais realizável dentro do "campo complexo e expandido" aberto pelo Minimalismo. "Na arte conceitual", escreveu LeWitt, "a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A idéia se torna uma máquina que faz a arte." A ligação entre idéia e obra acabada é evidente nos descarados títulos descritivos que LeWitt deu a suas obras: *Dez mil linhas, cinco polegadas de comprimento, dentro de uma área de $6\frac{3}{4}$ x $5\frac{1}{2}$ polegadas* (1971), por exemplo, ou *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações* (1969). Assim, de certa maneira, a 56 Arte Conceitual dá prosseguimento ao que já começou. O serialismo está ali, assim como o entendimento de que a obra de arte final não deveria ilustrar ou estar subordinada a nenhuma outra coisa.

A idéia de um processo de movimentos pré-planejados sugere uma conexão entre Arte Conceitual, matemática e filosofia. LeWitt, no entanto, insistia que "a arte conceitual não tem, na verdade, muito a ver com a matemática, a filosofia ou qualquer outra disciplina mental. A matemática utilizada pela maioria dos artistas é simples aritmética ou simples sistemas numéricos. A filosofia da obra está implícita na obra, não sendo ilustração de nenhum sistema filosófico". Isto faz eco à fundamentação lógica por trás do uso que Mario Merz fazia, desde 1970, da seqüência numérica de Fibonacci, na qual cada número é a soma dos dois precedentes. O começo da seqüência – 1, 1, 2, 3, 5 – é o que Merz chamava de "biologicamente pensável. (...) Por exemplo, temos um nariz, dois olhos, cinco dedos, precisamente de acordo com a série". A partir desta raiz no corpo do indivíduo, a "rápida e controlável expansão" da seqüência espalha-se para abranger tudo. Para LeWitt, a idéia de onde a obra provém não era suficiente em si mesma. Era, antes de mais nada, a idéia de fazer *aquela* obra de arte; sua força, ou a falta desta, não se revela até que a obra esteja completa. Esta necessidade de completar coisas ajuda a dar sentido à insistência de LeWitt em que, a despeito de qualquer impressão de que a Arte Conceitual seria excessivamente racional ou previsível, ela continua sendo intuitiva.

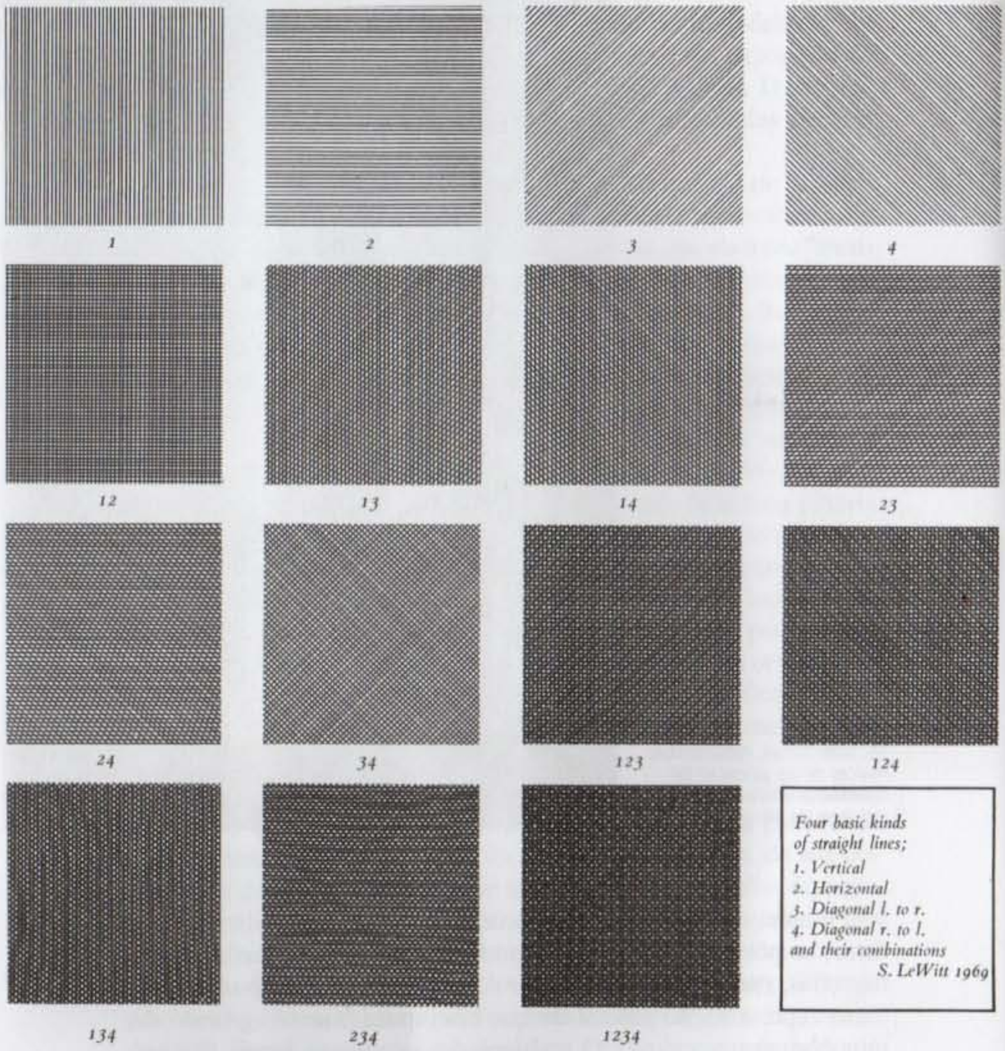
Como no Minimalismo, porém, o ato de fazer a obra não requeria que LeWitt pusesse suas mãos sobre o material e o transformasse. Um desenho de parede para o qual as instruções eram "Dez mil linhas, nem curtas nem retas, cruzando-se e tocando-se" podia ser executado por um número qualquer de pessoas. Em cada caso, o desenho iria "parecer" diferente, mas em cada exemplo específico ele seria uma expressão da idéia de LeWitt (no sentido em que é expresso um gene, enquanto conjunto de instruções codificadas). LeWitt começou a executar desenhos de parede em 1968. Colar na parede um desenho de papel era bom, mas desenhar diretamente sobre o tijolo ou gesso da superfície disponível tornava o desenho, de forma mais completa, uma parte da arquitetura do espaço. Trabalhando com preocupações similares, os painéis monocromáticos em masonite (tipo de madeira prensada) de Robert Mangold (1937-) funcionavam mais como fragmentos para uma suposta remodelação do espaço da galeria do que como pinturas, e, para uma exposição de 1967, William Anastasi (1934-) pendurou na galeria Dwan em Nova York telas que carregavam imagens serigrafadas das paredes que cobriam.

Apesar de tudo, permanece o pensamento de que a Arte Conceitual era, de algum modo, inexpressiva. LeWitt falava positivamente de tornar uma coisa "emocionalmente seca" a fim de que ela fosse "mentalmente interessante" ao espectador, e o artista francês Daniel Buren (1938-) fazia referência a uma arte que fosse "impessoal". Buren, que adotou uma padronagem de listras brilhantes como um sinal da presença da arte, citou e enfatizou a expressão do escritor francês Maurice Blanchot, "uma obra de arte da qual nada possa ser dito, exceto que ela existe". Seu constante uso da listra começou com seu acordo de 1966 com Niele Toroni (1937-) e Olivier Mosset (1944-) de que, em qualquer situação que fosse, cada um dos três faria uma pintura atrás da outra. Tão fiel ao acordo quanto Buren, Toroni tem continuado a cobrir suas superfícies com marcas uniformemente espaçadas de um pincel largo e chato. O advogado e crítico Michel Claura observou, em 1967, que esta tática colocava em questão outra pedra angular do edifício artístico construído sobre a necessidade de originalidade e inovação. Ele escreveu: "A fim de discutir uma falsificação, precisamos nos referir a um original. No caso de Buren, Mosset, Toroni, onde está a obra original?"

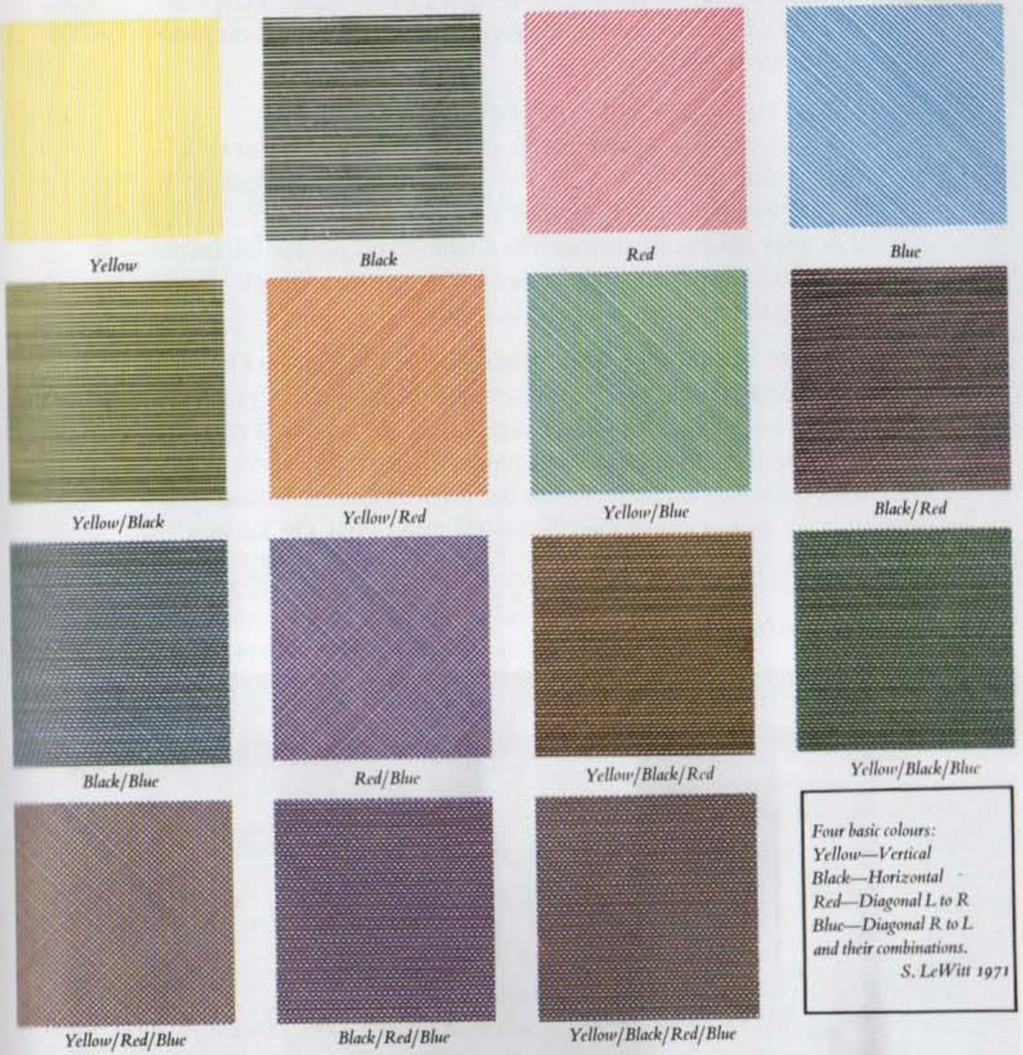
A tática foi adotada a fim de atingir uma "posição indispensável para o questionamento do processo". Buren estava particularmente interessado pela questão da apresentação da arte, da sua colocação e das conseqüências que surgiriam com a escolha de lugares diferentes: um espaço doméstico, comercial ou de galeria, por exemplo, ou uma posição exterior em vez de interior, tal como uma parede ou um quadro de anúncios. Indagações deste tipo fizeram com que se redesenhassem as fronteiras da obra de arte. Em março de 1970, Buren teve um pôster de listras azuis e brancas incluído no canto superior direito do painel de avisos de arte e entretenimento em mais de 130 estações do metrô de Paris. Embora feitos por ocasião da exposição "18 Paris IV 70", "estas peças de papel listrado", escreveu Buren, "eram e ainda devem ser consideradas como parte de uma obra que começou, foi conduzida e ainda está em processo fora e além do lugar e do tempo desta proposta particular". Além disso, os pôsteres forneciam o "pretexto" para um conjunto de fotografias, publicadas como o livro *Lenda I*, o qual só poderia ser "uma representação parcial do que era (apenas) um fragmento de uma obra em processo". O problema levantado por Buren não era que seria difícil ver sua obra em sua totalidade, mas que tal coisa seria mesmo impossível. O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à idéia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. A



55. Niele Toroni, *Présentation: marcas de um pincel n.º 50 repetidas a intervalos regulares de 30 cm*, 1966-96


1
2
3
4
12
13
14
23
24
34
123
124
134
234
1234
Four basic kinds
of straight lines;
1. Vertical
2. Horizontal
3. Diagonal l. to r.
4. Diagonal r. to l.
and their combinations
S. LeWitt 1969

56. Sol LeWitt, *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações*, 1969
Ver tradução na lista de ilustrações.


Yellow
Black
Red
Blue
Yellow/Black
Yellow/Red
Yellow/Blue
Black/Red
Black/Blue
Red/Blue
Yellow/Black/Red
Yellow/Black/Blue
Yellow/Red/Blue
Black/Red/Blue
Yellow/Black/Red/Blue
Four basic colours:
Yellow—Vertical
Black—Horizontal
Red—Diagonal L to R
Blue—Diagonal R to L
and their combinations.
S. LeWitt 1971

57. Sol LeWitt, *Quatro cores básicas e suas combinações*, 1971

contribuição de Robert Barry (1936-) para a exposição "Perspectiva 69" de Düsseldorf, um texto de perguntas e respostas, fazia pressuposições similares:

P: Qual é a sua peça para a "Perspectiva 69"?

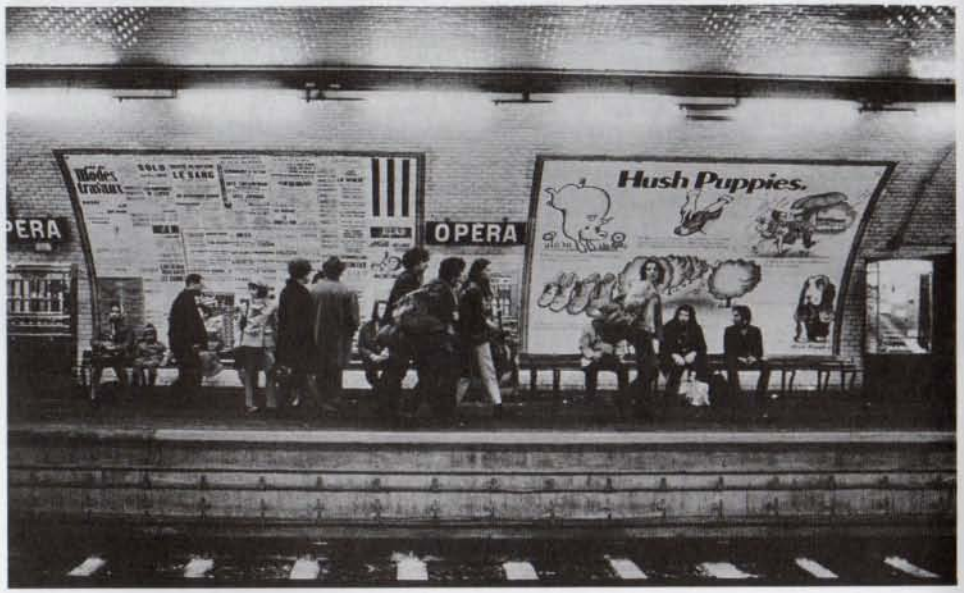
R: A peça consiste das idéias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

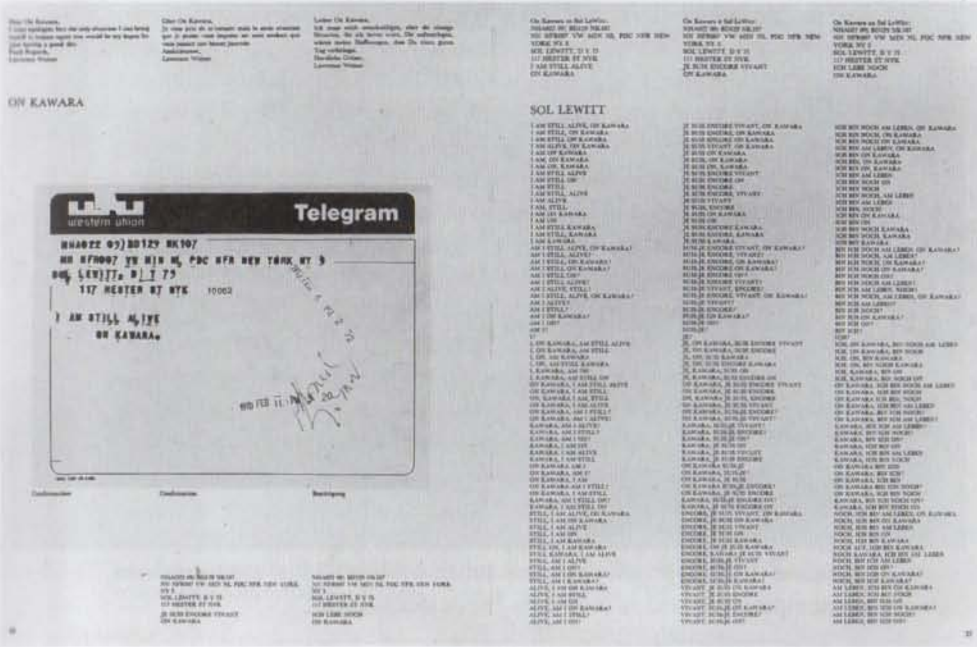
P: Esta peça pode ser mostrada?

R: A peça em sua totalidade não é conhecível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está em sua própria mente.

Dentro do mesmo espírito, o artista japonês On Kawara (1933-) fazia a sua arte a partir do "fato histórico" de sua vida. A partir de meados dos anos 60, suas pinturas registravam meramente a data em que foram feitas. Em consonância com este caráter prosaico, as comunicações de Kawara também não iam além da nua confirmação da continuação de sua existência: "Eu ainda estou vivo. On Kawara."

58. Daniel Buren, *Opéra*, de *Legend I*, 1970




ON KAWARA

western union

Telegram

I AM STILL ALIVE

ON KAWARA.

SOL LEWITT

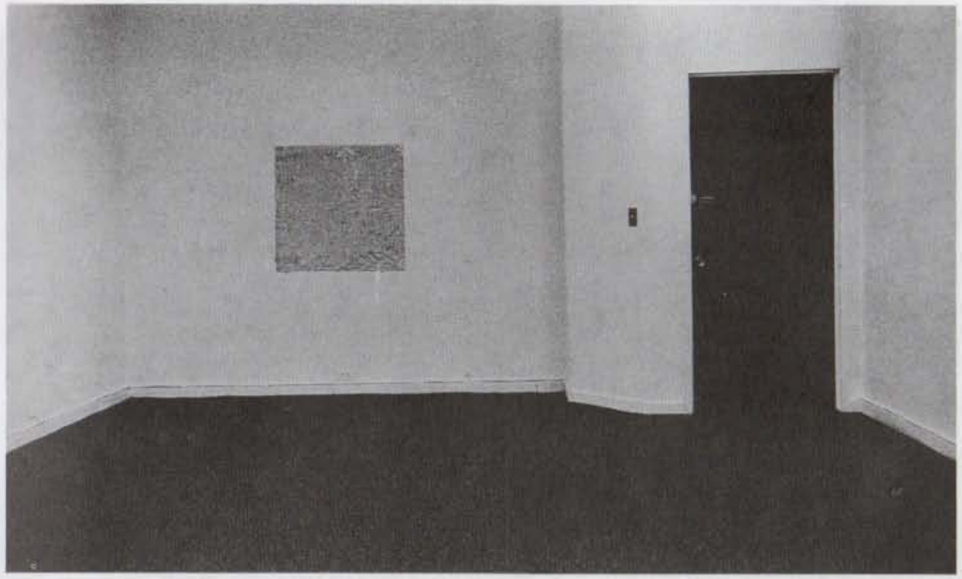
59. On Kawara, *Eu ainda estou vivo* e uma resposta de Sol LeWitt, 1970

Como o empuxo das indagações de Buren implica, a Arte Conceitual ocupava-se em alto grau de um exame do que era a arte: quais eram as características necessárias e suficientes para que uma coisa fosse considerada arte, e como ela podia ser exibida e ter sua curadoria e sua crítica. Para alguns, este tipo de exame continuou sendo uma atividade necessária anterior à produção da arte, enquanto outros consideravam que a própria indagação constituía sua arte. As fronteiras já tinham, outrora, se afigurado mais distintas do que isso. Havia a arte, que era uma coisa, e havia as coisas que as pessoas diziam e escreviam sobre ela, que era outra coisa. Enquanto o Minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, "fora" dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico. O que complica a questão é que, por esta época, muitos artistas tinham começado a usar a própria linguagem como material. O Conceitualismo é freqüentemente identificado com um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras de, entre outros, Douglas Huebler (1924-), Robert Barry, Mel Bochner, Stephen Kaltenbach, Edward Ruscha, John Baldessari (1931-) e Victor Burgin (1941-). No entanto, como Lawrence Weiner (1942-) e Joseph Kosuth demonstraram cada um à sua maneira, mesmo as palavras têm uma particularidade essencial que é perfeitamente apropriada à investigação do artista visual. Weiner, numa entrevista de 1969, considerou que o tema de seu trabalho eram os materiais, embora o que houvesse para ser visto na galeria não fosse mais que um texto que especificava substâncias e/ou objetos e o que poderia ser feito com eles: *Um marcador normal de corante atirado no mar* (1968), ou *Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento* (1968). Além disso, Weiner se recusava a fazer pressuposições sobre o observador, acompanhando sempre seus textos com esta breve declaração:

1. O artista pode arquitetar a peça.
2. A peça pode ser fabricada.
3. A peça não precisa ser construída.

Sendo cada uma equivalente à intenção do artista e com ela consistente, as decisões quanto às condições repousam no receptor por ocasião da recepção.

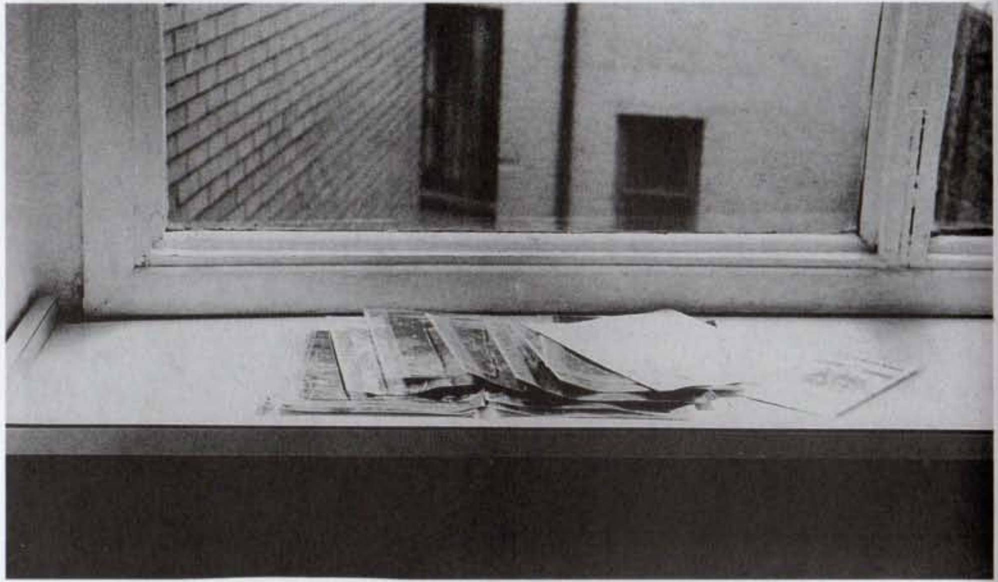
Efetivamente, a obra, de acordo com Weiner, "pode ser apresentada apenas em linguagem", e as opções dadas ao observador são importantes porque "arte é sempre uma apresentação. Nunca é uma imposição". Novamente encontramos desconforto com o conceito de arte como expressão de uma idéia ou emoção pertencente ao artista. Em vez de perguntar o que uma peça significa, isto é, tentar descobrir o que o artista está tentando nos dizer, agora era mais apropriado para o "receptor" considerar de que maneiras a informação dada poderia ser significativa. De modo similar, Douglas Huebler podia fazer uma peça que designasse um local, um lugar particular em Nova York, pela localização de uma série de pontos. Deixa-se inteiramente em aberto o que o observador pode fazer com



60. Lawrence Weiner, *Uma remoção de 36 por 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento*, 1968

esta informação: "Eu acho que 'é aqui', e isso é tudo." A peça não pode ser experimentada perceptivamente, mas "pode ser totalmente experimentada pela sua documentação". Para a exposição "5-31 de janeiro de 1969", organizada por Seth Siegelaub em Nova York, Huebler exibiu fotografias tiradas numa viagem de Massachusetts à cidade, sem emoldurá-las mas colocando-as em envelopes plásticos sobre um apoio diante de uma janela. As imagens de *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Massachusetts – Putney, Vermont – Cidade de Nova York* (1968) são evidência da viagem, ou lembran- 61
ça dela, em lugar de coisas intencionalmente acabadas em si mesmas.

Em fevereiro de 1969, a *Arts Magazine* publicou quatro entrevistas – com Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler e Joseph Kosuth – comandadas por "Arthur R. Rose", um pseudônimo do próprio Kosuth. Que a adoção deste era um aspecto da prática de Kosuth como artista, e não um meio conveniente de manter uma carreira paralela como crítico, fica evidente na homenagem que o nome faz ao *alter ego* feminino de Marcel Duchamp, Rrose Sélavy



61. Douglas Huebler, *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – Cidade de Nova York*, 1968.

PROJETO ESCULTURA DE LOCAIS
Trecho de 50 milhas
Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – Cidade de Nova York

1. Estrada 125 de Massachusetts
2. Estrada 101 de New Hampshire
3. Estrada 5 de Vermont
4. Estrada Interestadual 91 (Mass.)
5. Estrada Interestadual 91 (Conn.)
6. Auto-estrada Wilbur Cross (Conn.)
7. Auto-estrada Merritt (Conn.)
8. Estrada expressa Deegan (N.Y.)
9. Auto-estrada Merritt (Conn.)
10. Estrada Interestadual 91 (Conn.)
11. Estrada 15-44 de Connecticut
12. Pedágio de Massachusetts
13. Estrada 495 de Massachusetts

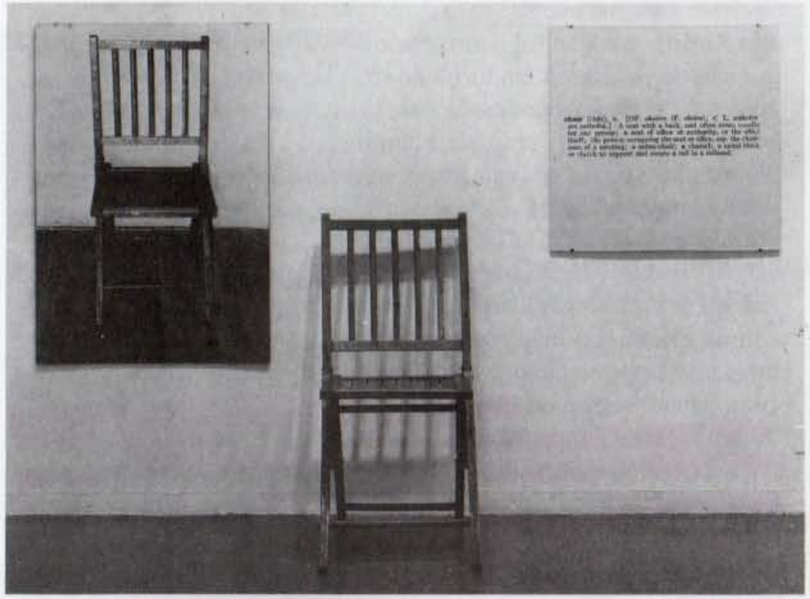
Este trabalho é formado por treze fotografias que servem para marcar a posição dos locais listados acima (e marcados nessa seqüência), que na verdade descrevem intervalos de 50 milhas de estrada.

Todas as fotografias foram tiradas a 15 passos da beira da estrada, segurando-se a câmera sobre o local, num ângulo reto em relação a ele.

Marcado em outubro de 1968 DOUGLAS HUEBLER.

(‘*Eros, c’est la vie*’). Kosuth falou, em sua auto-entrevista, do que significava ser artista:

> Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Assim, está-se aceitando que a natureza da arte é a tradição européia de uma dicotomia pintura–escultura.



62. Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, 1965

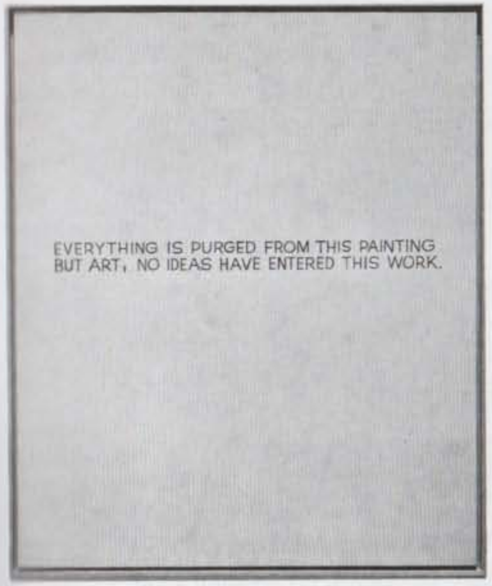
Ao afirmar isto, Kosuth estava influenciado por Ad Reinhardt (1913-67), um artista da geração do Expressionismo Abstrato que, na maior parte da década anterior à sua morte em 1967, fez pinturas negras e quadradas. Estas, contudo, não eram uniformemente monocromáticas, mas estruturadas de acordo com um desenho em cruz amplo e retilíneo. Uma inspeção de perto de cada área deste padrão revela diferentes cores na *infrapintura**. “Arte é arte enquanto arte”, havia dito Reinhardt, “tudo o mais é tudo o mais.” O

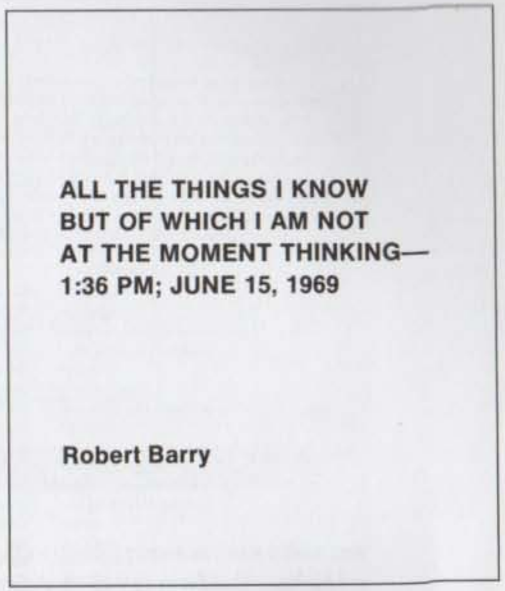
---

* Primeira camada que delineia uma pintura. (N. do T.)

que Kosuth esboçou foi o modo como as atividades críticas e pedagógicas de Reinhardt em torno de sua pintura tinham fornecido um contexto no qual ela podia ser mais bem observada e entendida. Sua série de obras "Arte como idéia como idéia" faz homenagem a Reinhardt não apenas em seu título, mas também na sua forma, que imita as pinturas negras do velho artista. Cada obra é a fotocópia da definição dicionarizada de uma palavra – "arte", "idéia", "significado", "nada" – ampliada e impressa ao inverso, branco no preto. Kosuth afirmava que a arte não eram as fotocópias concretas, mas sim as idéias que elas representavam: "As palavras da definição proviam a *informação artística*." Às definições de "Arte como idéia
62 como idéia" seguiu-se *Uma e três cadeiras* (1965), que compreende uma cadeira de madeira, uma grande fotografia em preto-e-branco de uma cadeira e uma fotocópia da definição dicionarizada da palavra "cadeira". Usualmente os dois elementos fixados na parede seriam vistos como fatos secundários, apoiando e descrevendo o objeto principal, a cadeira. O que a peça pergunta, no entanto, é se podemos nos dar por satisfeitos com isso, ou se, de fato, a fotografia e o texto fotocopiado não existem, como cadeiras. Até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas? Ela certamente parece ser uma imagem da cadeira real diante de nós, mas pode muito bem ser a de outro item quase idêntico da mobília. Neste caso a sua dependência da cadeira estaria negada. A definição nomeia o objeto diante de nós, diz-nos o que ele é, mas também designa uma categoria da qual a cadeira "real" é apenas um exemplo individual.

Ao pensar sobre o jogo recíproco entre realidade, idéia e representação, Kosuth recorria abundantemente à filosofia de Ludwig Wittgenstein, cujos pensamentos sobre a natureza tautológica das proposições matemáticas, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, foram transferidos para o campo das artes por Kosuth, em 1969, em seu ensaio "Arte segundo a Filosofia". Ele escreveu: "Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma *definição* de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro *a priori* (é o que Judd quer dizer quando afirma que 'se alguém chama algo de arte, isso é arte')." Uma idéia central do *Tractatus*, a de que uma proposição é como uma imagem do mundo, parece ser amplamente aplicável à arte "desmaterializada". Já em 1960 o crítico francês Pierre Restany descrevera as pinturas azuis de Yves Klein como proposições. Mel Ramsden (1944-), um artista inglês que trabalhava em Nova York em fins dos anos 60 e começo dos 70, fez várias pinturas de textos afirmando fatos a respeito de sua própria composição, tais como em *100% abstrato* (1968): "Pó de bronze de cobre 12% / resina acrílica 7% / hidrocarbonados aromáticos 81% ." Elas estavam na linha da auto-explicativa *Caixa com o som de sua própria feitura* (1961), de Morris, e sua autocatalogante *Ficha de arquivo* de 1963. John Baldessari, trabalhando na Costa Oeste, empregou um pintor de letreiros para colocar suas lacônicas declarações sobre tela: *Beleza pura*, ou *Uma pintura com apenas uma propriedade*, ou *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhu-*

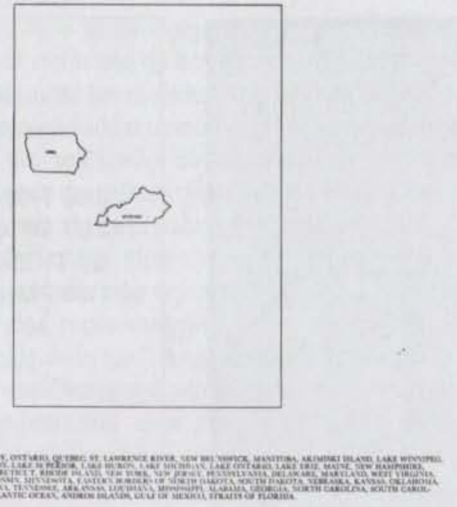

EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING
BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK.


**ALL THE THINGS I KNOW
BUT OF WHICH I AM NOT
AT THE MOMENT THINKING—
1:36 PM; JUNE 15, 1969**

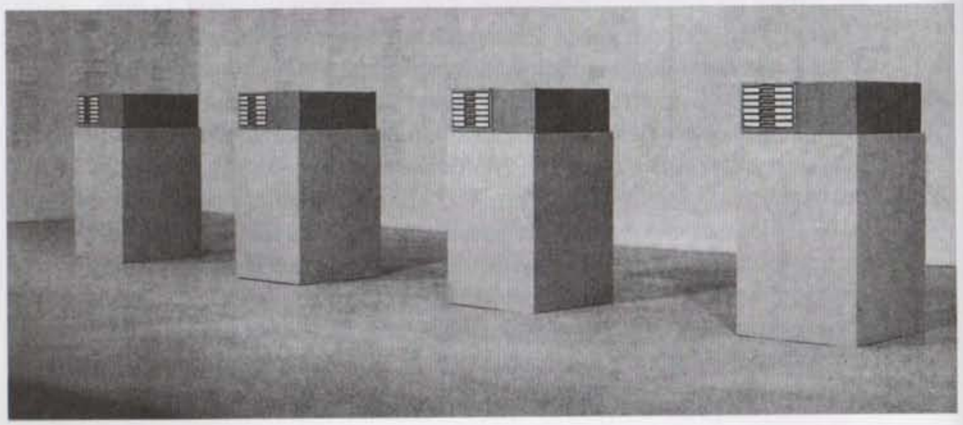
Robert Barry

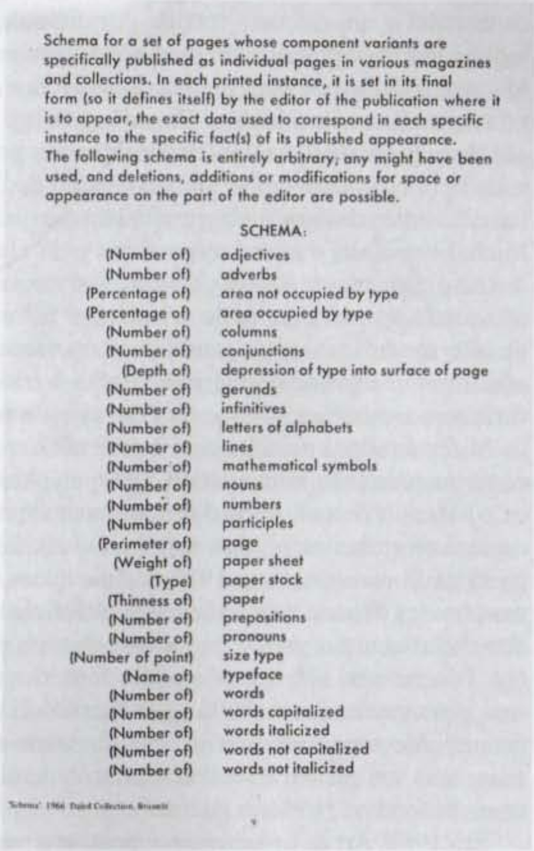
63. (acima à esquerda) John Baldessari, *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma idéia entrou nesta obra*, 1966-68

64. (acima à direita) Robert Barry, *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento – 13:36; 15 de junho de1969*, 1969



ma idéia entrou nesta obra (todas 1966-68). Terry Atkinson (1939-) e Michael Baldwin (1945-), dois artistas britânicos, começaram a tra-65 balhar juntos em 1966. Um dos primeiros trabalhos, *Mapa para não indicar* (1967), mostrava uma área retangular contendo o contorno de Iowa e Kentucky junto com uma lista de todos os estados, províncias e áreas marítimas circunjacentes que não estavam em evidência. Seu *status* de ausentes é similar à situação descrita na peça de Barry *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento – 13:36; 15 de junho de 1969.*





Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thinness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

'Schema' 1966 Daled Collection, Brussels

65. (acima à esquerda) Terry Atkinson e Michael Baldwin, *Mapa para não indicar*, 1967

66. (abaixo à esquerda) Art & Language, *Índice 01*, 1972 (visão parcial)

67. (direita) Dan Graham, *Esquema*, 1966

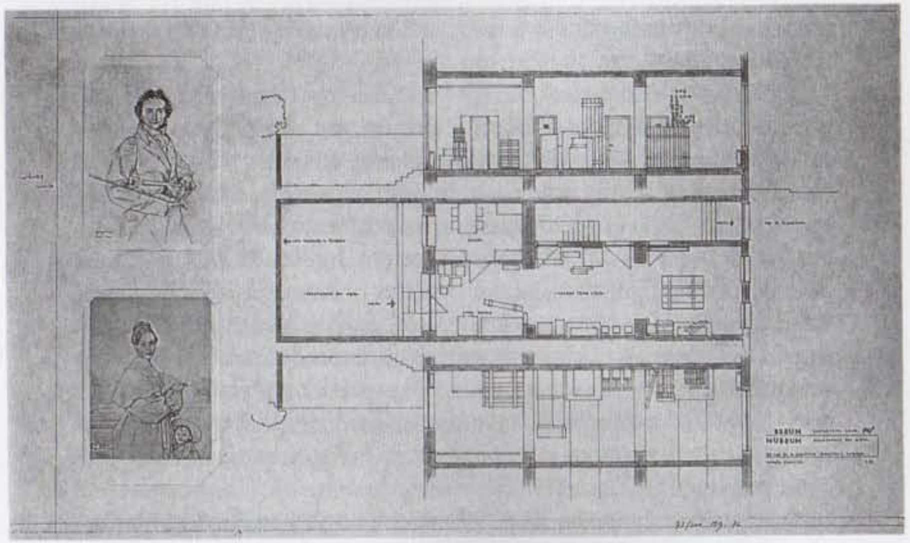
A colaboração entre Baldwin e Atkinson levou ao estabelecimento, em 1968, com Harold Hurrell (1940-) e David Bainbridge (1941-), da Art & Language. Todos os quatro lecionavam, na época, em Coventry, desenvolvendo e conduzindo na escola de arte um curso de teoria da arte. Em seus escritos e discussões, que constituíam em si mesmos a "obra" da A&L, eles enfocavam com um severo olhar crítico os acontecimentos recentes na arte e suas implicações para as teorias predominantes do modernismo. A relação entre "arte" e "linguagem" nunca foi, para o grupo, uma relação direta de forma e material, prática e interpretação, e nem, certamente, de imagem e comentário. As duas estavam muito mais intimamente conectadas a um discurso trazido por um coletivo cujos membros individuais "não procuravam tanto ser os autores da [sua] obra quanto agentes dentro de uma prática que a produzia". Para eles, a postura formalista assumida por Greenberg, longe de ser a *conseqüência* mais persuasiva do tipo de arte que ela propugnava, podia ser mais bem entendida como uma expressão dos valores e expectativas que, antes de mais nada, produziam essa arte. O teórico francês Michel Foucault, o maior responsável pela elaboração da idéia de discurso durante este período, descreveu-o mais completamente como não sendo apenas a soma de afirmações feitas (ou, no caso, obras de arte produzidas), mas também as operações das instituições – aqui, museus e galerias, o mercado de arte, a crítica e as editoras – que fornecem a estrutura em que elas são vistas e podem ter um impacto. Muito similar à maneira com que Art & Language via Greenberg como responsável, num sentido real, pela Abstração "Pós-Pictórica", Foucault descreveu os discursos como "práticas que sistematicamente formam os objetos sobre os quais falam". *Índice 01*, exposta na *Documenta V* em 1972, incluía textos e diagramas colados nas paredes de uma sala onde havia oito fichários cheios de acurados excertos mutuamente remissivos de uma gama de textos teóricos. Isto era uma arte que não podia conceder um frívolo prazer visual, mas que exigia trabalho do observador. Art & Language, no entanto, não estava visando ao obscurantismo em seu próprio benefício, mas sim resistir à fácil assimilação de seu trabalho dentro de uma confortável "história da arte".

Em 1969, Art & Language publicou seu periódico, *Art-Language*, cuja primeira edição continha ensaios dos membros do grupo e contribuições dos americanos LeWitt, Weiner e Dan Graham (1942-). Graham, que havia anteriormente publicado um artigo na revista *Art* formulando comparações entre a modularidade do Minimalismo e as formas e arranjos nos lares da América suburbana, enviou o 67 reflexivo *Esquema* (1966), que listava a quantidade e o tipo de palavras, números e outros símbolos contidos no seu próprio *layout*, além de informação sobre a espécie de papel em que estava impresso. A conexão entre o projeto de Art & Language e as atividades de alguns artistas em Nova York, notadamente Kosuth, Christine Kozlov (1945-), Ramsden e o australiano Ian Burn (1939-93), levou, por um curto período no início dos anos 70, ao estabelecimento de uma Art & Language na cidade.

O aspecto documental de boa parte da Arte Conceitual, evidentemente, prestava-se à publicação em revistas. *Artforum* tinha sido a fonte principal de informação, mas não era, de modo algum, a única. Além de várias outras publicações dos EUA, na Europa havia *Art International*, publicada na Suíça, *Interfunktionen*, na Alemanha, e uma revitalizada *Studio*, agora intitulada *International Studio*, na Grã-Bretanha. As publicações podiam fornecer não apenas a imagem de uma obra de arte que existia noutro lugar, ou algumas notícias sobre ela, mas também, no caso de trabalhos compreendidos por elementos textuais e fotográficos, a própria obra de arte. Em 1970 a *Studio* fez uso disso, produzindo uma exposição em forma de livro cujas páginas tiveram como curadores seis críticos convidados. O curador Seth Siegelaub, particularmente, concentrou-se neste aspecto da Arte Conceitual, organizando algumas exposições que existiam primordialmente em forma de catálogo.

A facilidade de circulação da informação contribuiu para esse internacionalismo da Arte Conceitual. Na apresentação do catálogo da mostra "Informação" no MOMA de Nova York em 1972, o curador Kynaston McShine fez questão de ressaltar a inclusão de artistas do Brasil, Canadá e Argentina. Os comentários dos brasileiros Cildo Meireles (1948-) e Hélio Oiticica (1937-80) reiteravam esta perspectiva e interpretavam os termos de sua participação como sendo de uma natureza similar à sua própria arte. A arte era o que ela era, e não uma representação de qualquer outra coisa; eles, também, eram quem eram e não estavam ali como representantes de seu país.

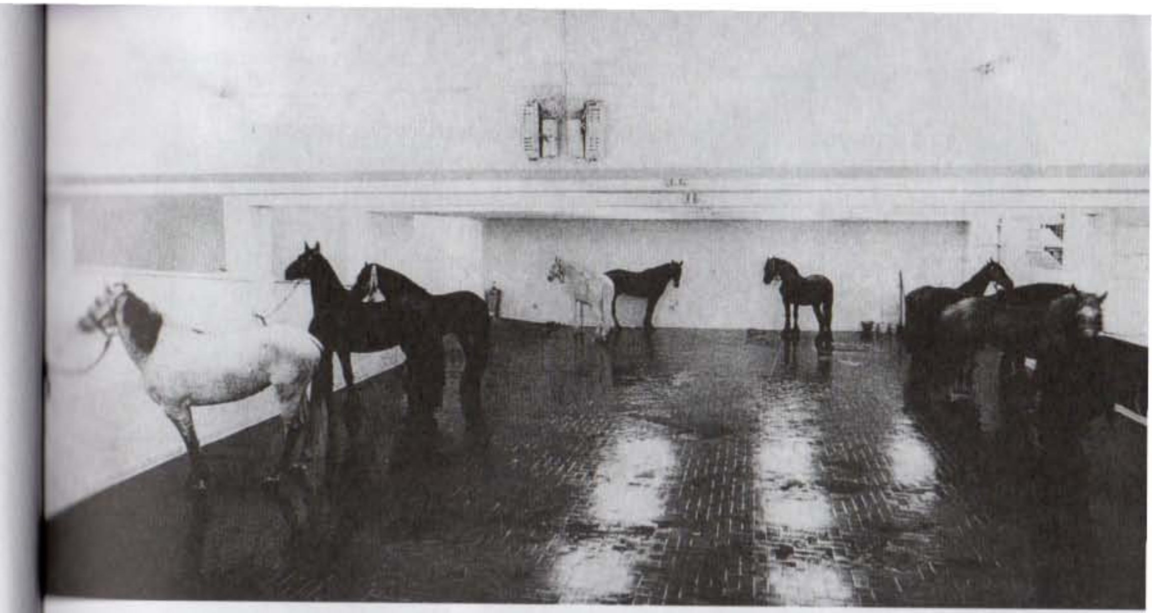
A Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem. O exemplo mais antigo disto é a pintura de Magritte *A traição das imagens* (1929), a figura de um cachimbo embaixo da qual aparecem as palavras "Isto não é um cachimbo". Marcel Broodthaers (1924-76), também belga, fazia constante referência à pintura de 1929 de seu patrício em seu próprio trabalho. Broodthaers era poeta, mas ao observar, como ele mesmo disse, que os artistas estavam fazendo a mesma coisa que ele, com a significativa diferença de que estavam ganhando dinheiro, resolveu tor-



68. Marcel Broodthaers, *Musée – Museu* Ex 73/100, 1972

nar-se artista. Seu primeiro ato foi fazer uma escultura, *Besta-pensante* (1964), ao incrustar no gesso as cópias remanescentes de uma edição de suas poesias. Palavra e objeto, daí em diante, permaneceram intimamente conectados em seu trabalho.

Nos quatro anos entre 1968 e 1972, o trabalho de Broodthaers constituiu uma extensa crítica ao sistema de museus. Essa crítica assumiu a forma de um fictício "Museu de Arte Moderna", cujos diferentes departamentos ganhavam existência à medida que ele organizava sucessivas exposições. A primeira seção, o Departamento de Águias, Seção Século XIX, situava-se em seu apartamento em Bruxelas. Era uma coleção de caixotes, cartões-postais e textos. "Esta invenção", disse ele, "uma miscelânea feita de nada, partilhava de um caráter ligado aos eventos de 1968, isto é, a um tipo de evento político experimentado por todos os países." A maior seção, vista na Kunsthalle de Düsseldorf em 1972, continha mais de 250 artefatos emprestados de coleções do mundo inteiro. Cada um retratava uma águia, símbolo difundido de poder e autoridade e emblema do próprio museu de Broodthaers. O modo como ele organizou tais

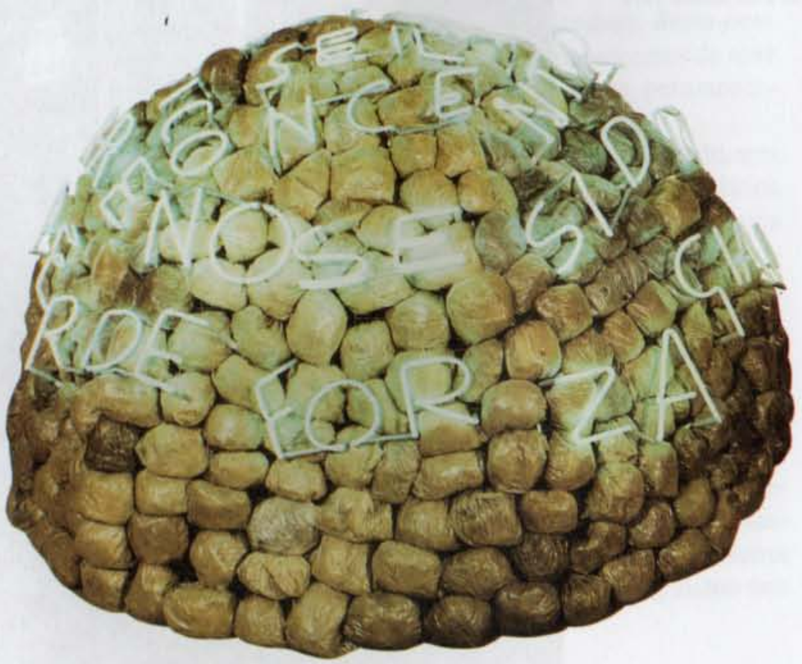


69. (acima) Jannis Kounellis, *Cavalos*, 1969

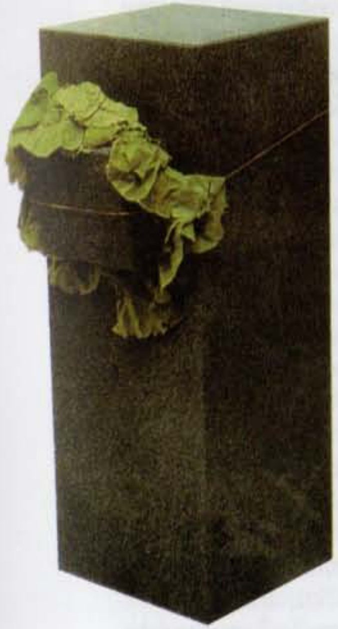
70. (direita) Giuseppe Penone, *Árvore de doze metros*, 1970

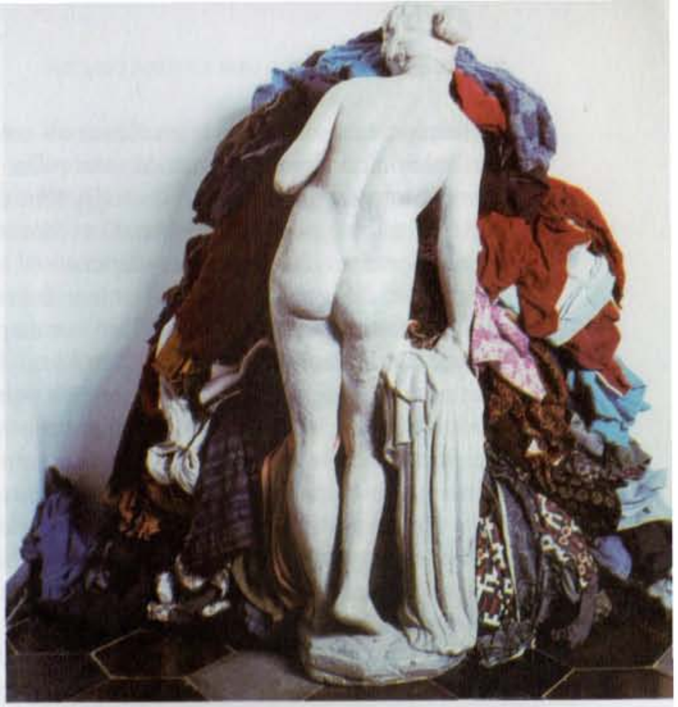
objetos transcendia os sistemas normais de classificação tais como idade, localização geográfica e função, e questionava o quanto a fundamentação lógica destas agrupações podia contribuir para o significado dos itens individuais por elas contidos. Os museus normais, baseados na classificação, só são capazes de apresentar uma forma da verdade: "Falar sobre este museu", disse Broodthaers, "significa falar sobre as condições da verdade." Ao lado de cada item de sua exibição ele colocou uma etiqueta que dizia, em francês, alemão ou inglês, "Isto não é uma obra de arte". A intenção disto era desafiar a imaginação: podiam aquelas coisas, tendo sido designadas como arte pelo sistema, ser "pensadas" de volta ao fluxo da realidade de onde tinham sido colhidas?

Arte Povera, arte pobre, foi uma expressão cunhada em 1969 pelo crítico italiano Germano Celant para descrever o trabalho de seus patrícios Michelangelo Pistoletto, Alighiero e Boetti (1940-94), Giuseppe Penone (1947-), Giovanni Anselmo, Luciano Fabro (1936-), Giulio Paolini (1940-), Pino Pascali (1935-68), Gilberto Zorio, Mario e Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari (1943-) e Jannis Kounellis (1936-).



71. (esquerda) Mario Merz, *Iglu de Giap*, 1968





72. (esquerda) Giovanni Anselmo, *Sem título*, 1968-86

73. (acima) Michelangelo Pistoletto, *Vênus dos trapos*, 1967

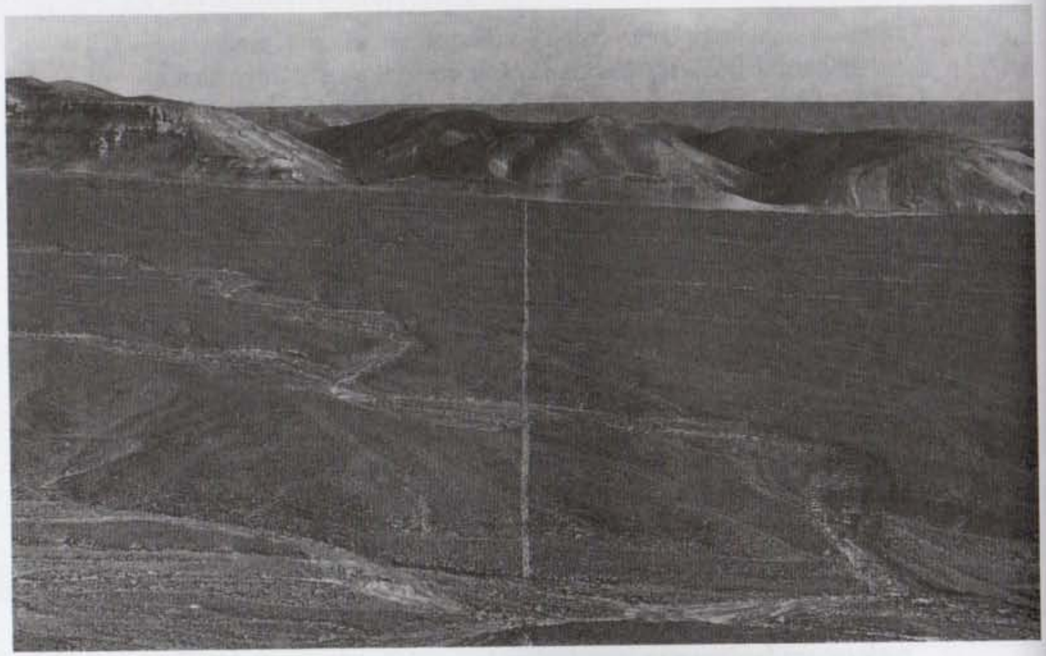
Os objetos de arte tinham, até então, sido moldados como depositários de emoções e idéias, "um processo", segundo Celant, "ao longo de paralelos binários, arte e vida, em busca do valor intermediário". Em contraste com isso, a *Arte Povera* era "a convergência de vida e arte rica", que prestava mais atenção a "fatos e ações". Era "(...) quase a redescoberta de uma tautologia estética: o mar é água, um quarto é um perímetro de ar, algodão é algodão, o mundo é um conjunto imperceptível de nações, um ângulo é a convergência de três coordenadas, o piso é porção de ladrilhos, a vida é uma série de ações".

Havia íntimas afinidades entre o tratamento efetivo dos materiais na *Arte Povera* e a tridimensionalidade da arte dos EUA. O sentido de literal imediação dos materiais, no entanto, não era alcançado às expensas de sua ressonância histórica ou poética, nem de seu potencial metafórico ou simbólico. A "convergência" de Celant era o encontro de um passado ordenado com a miscelânea contingente do presente. *Vênus dos trapos* (1967) de Pistoletto justapunha a suave 73 perfeição de uma estátua de nu clássico – um ideal composto, integral, alciônico – com o caos de uma pilha de retalhos de tecido. Como neste caso, o passado da Itália tem enorme peso na maior parte do trabalho da *Arte Povera*. O contorno do país aparecia freqüentemente na arte de Fabro, suspenso de cabeça para baixo. Era necessário, dizia ele, descobrir a ordem das coisas, "deduzir as causas dos efeitos que são sentidos", em vez de procurar por essências. A procura de Paolini por uma ordem levou à frustração ou ao desmantelamento de sistemas anteriores – a perspectiva renascentista, os ritmos da fachada barroca, por exemplo – em seus trabalhos de meios mistos. Os efeitos dos processos naturais e do tempo sobre 70 os materiais apareciam na *Árvore de doze metros* (1970) de Penone, e trabalhos similares que eriçavam troncos de árvores adultas, formando árvores pequenas. Anselmo expandiu o período considerado com peças que se baseavam na durabilidade relativa do granito e do ferro. *Para uma incisão de um indefinido milhar de anos* (1969) era uma barra de aço apoiada contra a parede. Com sua ponta superior engraxada e, portanto, protegida, a metade limpa de baixo estava aberta ao ar e propensa à oxidação. No fim, a barra iria se desintegrar e cair gradativamente ao longo da parede, inscrevendo, à medida que isso acontecia, uma marca com sua ponta superior. Os dois blocos de granito liso de *Sem título* (1968-86), um pequeno e outro grande, eram firmemente atados, com vegetais espremidos entre ambos. À medida que os vegetais envelheciam, murchavam e secavam, a pedra pequena, solta de sua atadura, caía ao chão. Era necessário, portanto, um reabastecimento regular.

A conjunção e interação entre matéria inerte e orgânica, implícitas na forma sensual de "Soffi" ("Sopros") – uma série de grandes potes côncavos de barro que ele começou em 1978 –, também eram características da obra de Kounellis. Uma peça de múltiplas partes, sem título e de 1967, compreendia quatro vasilhas plantadas com cactos vivos porém de crescimento lento, uma arca de metal transbordando de algodão cru recém-brotado e colhido, e uma haste que se projetava de um painel montado na parede, sobre o qual se empoleirava uma arara. Para uma exposição em 1969 em Roma, 69 onze cavalos foram amarrados na galeria. O fogo como presença purificadora ou transformadora também era usado regularmente associado ao carvão, o pano de fardo e o metal de um passado industrial, ou com fragmentos de escultura que remetiam a origens culturais perdidas. Estes últimos tinham uma significação particular para o grego de nascimento Kounellis, um errante mergulhado em seu passado e, no entanto, removido dele. Merz, na verdade, fez com seus iglus um uso bastante óbvio da noção do artista como errante. Escrevendo sobre essas estruturas, algumas feitas de materiais flexíveis, outras, como *Objet Cache Toi* (1968), de folhas de vidro dentadas e pontiagudas presas a molduras de metal, Celant disse: "Um abrigo e uma catedral da sobrevivência, tanto contra a política da arte como contra os ventos, tais construções são também a imagem do nômade ou vagabundo, que não acredita no objeto seguro, mas na contradição dinâmica da própria vida."

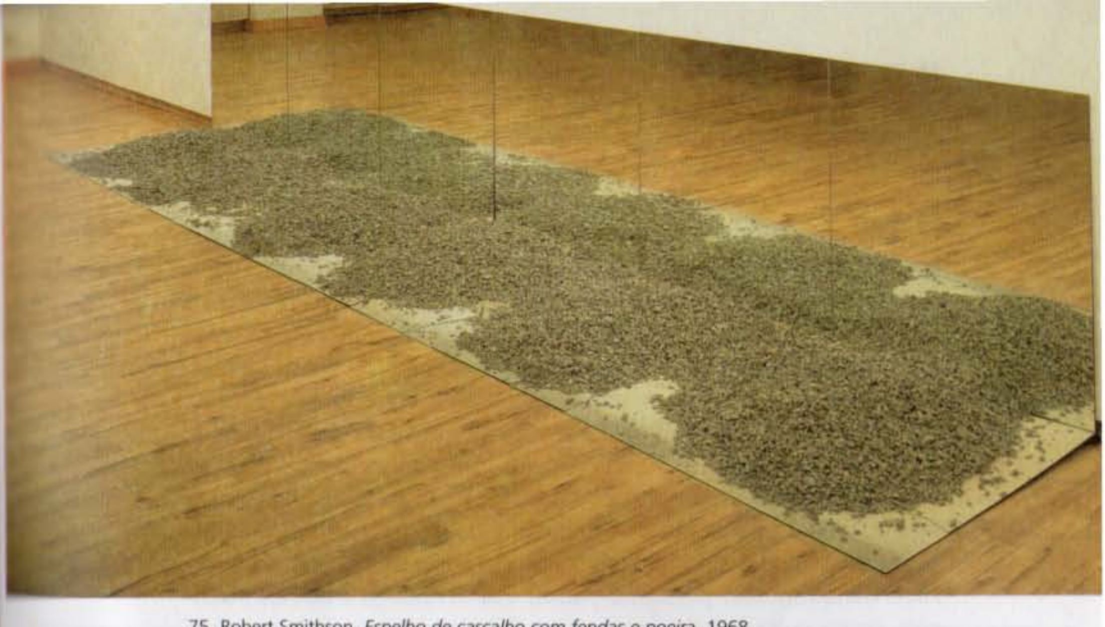
A *Arte Povera* desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado. O observador destas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam.

Richard Long fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era seguida no solo. A caminhada em si não podia ser diretamente experimentada por uma audiência, a qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto listando coisas passadas ou vistas *en route*, uma fotografia, uma sistematização da caminhada – tal como carregar um objeto encontrado durante um tempo até avistar outro e substituir um pelo outro –, e assim por diante. A lógica pré-planejada de muitas destas coisas aproximava-se da sensibilidade do Conceitualismo: *Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas* (1975). Da mesma forma, Long podia parar durante a caminhada e fazer uma linha ou círculo com pedras ou gravetos soltos, ou arrastando no chão as suas botas. Estas eram deixadas para se desintegrar pelas forças da natureza e assim também só podiam ser realmente vistas como fotografia numa parede de galeria. Trabalhando de um modo intimamente relacionado a este, embora evitasse até mesmo a ínfima manipulação da paisagem empreendida por Long, Hamish Fulton não fazia mais



74. Richard Long, *Caminhando por uma linha no Peru*, 1972

do que tirar uma fotografia durante o curso da caminhada, ou produzir um texto, cada um dos quais podia ser exibido numa galeria quando de seu regresso. Em face de tal obra, a questão "onde está a arte?" é freqüentemente formulada. A fotografia *Caminhando por uma linha no Peru* (1972), por exemplo, é uma obra em si mesma, ou é lá, em algum lugar dos Andes, que está uma obra real de Long da qual nós, na galeria, vemos apenas a evidência documental? Este enigma é insolúvel em termos de uma lógica que se fie na primazia do objeto de arte colecionável, mas o resultado disto não deveria ser a frustração devida à incapacidade de determinar que aqui, e não ali, repousa a arte. As opções não são mutuamente excludentes, e, se existe uma lição nisto, é a de que esta questão tinha se tornado irrelevante. A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como "obra de arte" incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo "artístico". Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: "Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?"



75. Robert Smithson, *Espelho de cascalho com fendas e poeira*, 1968

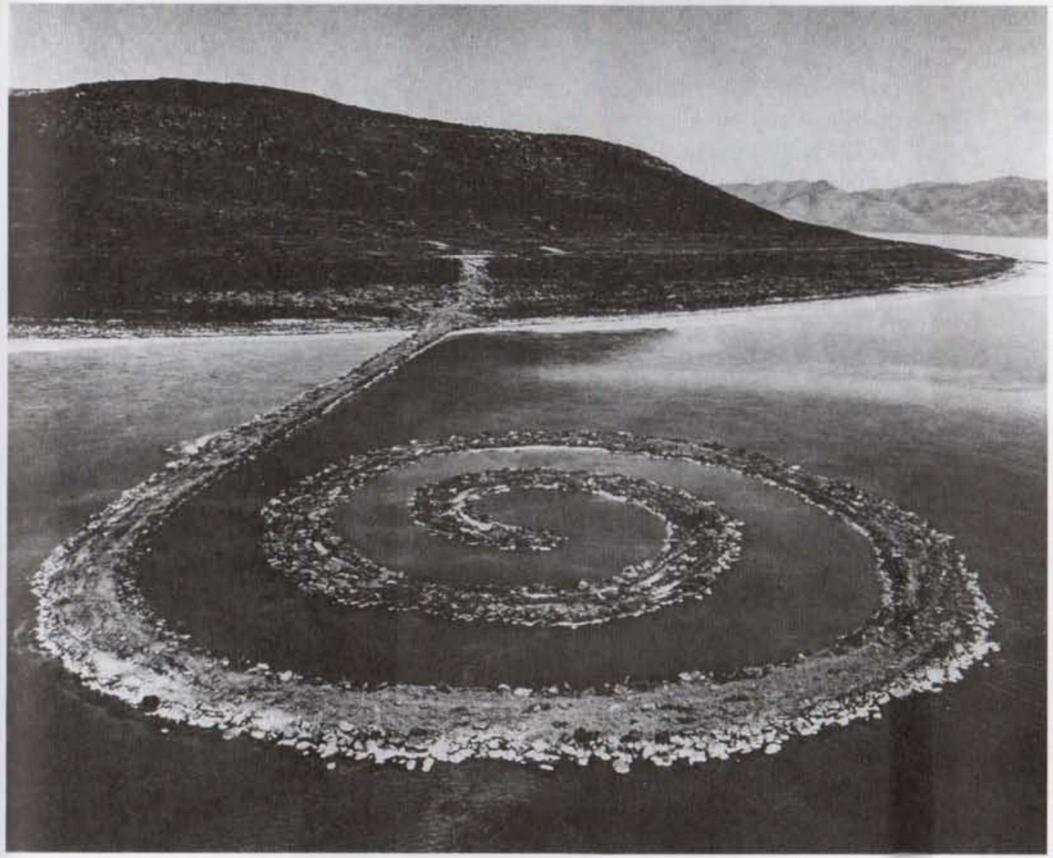
As caminhadas de Long podiam ser vistas, em termos puramente esculturais, como uma descrição da forma no espaço, mas havia uma outra direção importante para esse trabalho. Os materiais – gravetos, ardósias, lenha trazida pelas águas – de um lugar específico podiam ser removidos e expostos na galeria. Aqui a questão não é tanto "a obra real está na paisagem ou na galeria?" quanto "que contribuição a paisagem dá para a efetividade específica da obra na galeria, dado que a origem dos materiais faz a diferença?" Desde o início, Long foi descrito como continuador de uma tradição especificamente britânica de artistas da paisagem. Sua *Inglaterra* (1967) é uma fotografia de uma paisagem com uma moldura retangular colocada verticalmente em primeiro plano. Através dela, uma outra, circular, pode ser vista sobre uma encosta à distância. O tratamento da emolduração, composição, ponto de vista e perspectiva era algo que o trabalho compartilhava com a série de "Perspectivas Corrigidas" de Jan Dibbets, mas também traz à mente a observação de Andre de que a paisagem inglesa é a maior "arte da terra" do mundo.

Muito mais que Long ou Fulton, o americano Robert Smithson estava ocupado em desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de "sítio") e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de "não-sítios"). Entre outras coisas, os sítios tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar; os não-sítios, tais como *Espelho de cascalho com fendas e poeira* (1968), tinham limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, eram uma abstração. Por causa da composição modular e da simplicidade geométrica de suas primeiras esculturas, Smithson foi originalmente visto como minimalista, mas mesmo nesses trabalhos sua inspiração na estrutura do cristal indicava que a "impessoalidade" freqüentemente atribuída ao Minimalismo não era o que ele buscava. Os cristais ocorriam naturalmente; portanto, pensar em formas geométricas simples como coisas exclusivamente culturais, *em oposição* a coisas naturais, fazia pouco sentido para ele. Esta conexão com a natureza e o meio ambiente seria uma preocupação constante. No conceito físico de entropia, a decomposição da ordem em caos, Smithson encontrou um modelo para uma prática que iria resultar em algumas intervenções bastante grandes na paisagem.

Em contraste com Long e Fulton, a arte de Smithson e a de Walter de Maria (1935-) e Michael Heizer (1944-) demonstravam uma disposição para manipular e alterar a paisagem numa escala muito maior. Um dos ensaios de Smithson começava assim: "Imagine-se no Central Park um milhão de anos atrás. Você estaria parado sobre um vasto manto de gelo, uma parede glacial de 6.500 quilômetros, com até 600 metros de espessura. Sozinho sobre a vasta geleira, você não sentiria o seu lento movimento esmagador, triturante, rasgando tudo à medida que avançava para o sul, deixando em sua esteira grandes massas de fragmentos de rocha." Em comparação com forças de tal magnitude, qualquer coisa realizada por um artista individual seria insignificante, e Smithson considerava fora de lugar a crescente sensibilidade para com as questões ambientais quando esta se manifestava como um exagerado apreço pela natureza. *Telheiro de lenha parcialmente enterrado* (1970) envolvia o empilhamento de terra no topo de um telheiro nos jardins da Kent State University até que a viga-mestra do telhado quebrou-se devido ao peso. A estrutura foi então abandonada. *Descida de asfalto* (1969) era exatamente isto: cargas de caminhão de asfalto despejadas num declive nas cercanias de Roma. Vários outros trabalhos grandes (incluindo *Rampa de Amarillo*, durante a construção da qual em 1973, Smithson morreu numa queda de avião) requeriam o deslocamento de enormes quantidades de rocha e terra, mais famosamente o seu *Molhe espiral* (1970), que se projetava da margem por sobre o Grande Lago Salgado, que se tornou vermelho devido a um tipo especial de alga. Durante os anos que se seguiram à sua construção, os níveis oscilantes da água primeiro inundaram e, mais recentemente, revelaram novamente a obra inteira. 76

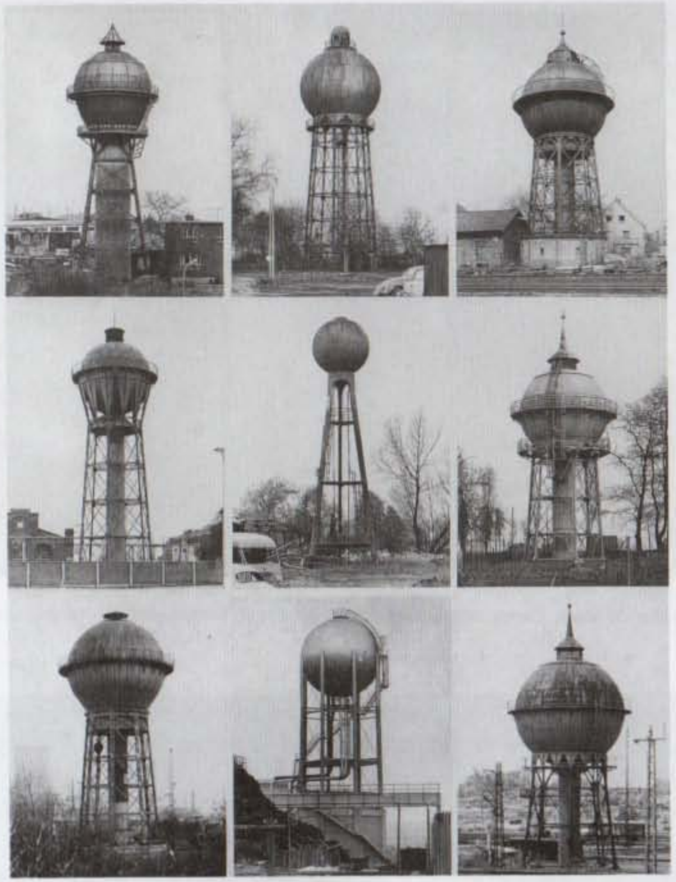
Para Smithson havia uma relação íntima entre a formação e a vida destas esculturas – todas as quais, como as de Long, eram deixadas

76. Robert Smithson, *Molhe espiral*, 1970

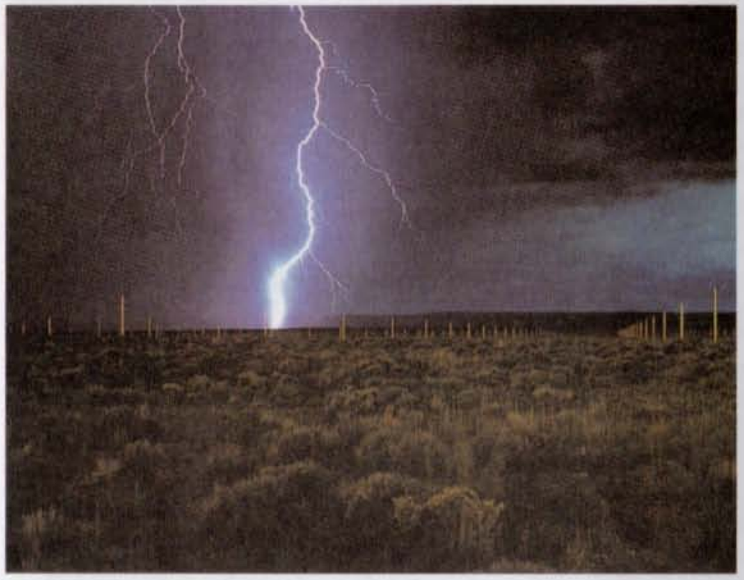


ao seu destino – e a atividade mental. A deposição de memória sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre idéias díspares e a perda pelo esquecimento, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos. Smithson também documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de escoadouros industriais, pontes e pontões sobre o rio Passaic, na industrial Nova Jersey, como uma série de "monumentos". Ao reconhecer estruturas industriais como os verdadeiros monumentos à cultura e à civilização do século XX, a atitude de Smithson estava próxima à dos alemães Bernhard (1931-) e Hilla Becher (1934-), que fotografavam suas "esculturas anônimas" – torres de água e bocas de mina – desde fins dos anos 50.

Até quando James Turrell (1943-) começou a trabalhar sobre a cratera de um vulcão extinto no Arizona em 1972, o outro único movedor de terras realmente grande tinha sido Michael Heizer com seu *Negativo duplo* (1969-70), um projeto no deserto californiano que recorria formalmente às experiências do pai de Heizer, um arqueólogo que trabalhava com as civilizações pré-colombianas. Numa escala mais íntima, *Sujeira de 50* m^3 (1968), de Walter de Maria, preencheu até a altura de um metro a galeria de Heiner Friedrich em Munique. Não havia maneira de ver toda a galeria a partir da entrada e assim muito da obra tinha que ser imaginado ou aceito sem discussão, como a paisagem de onde os materiais haviam sido retirados. De Maria fez, a seguir, mais duas versões da obra, a última das quais, *Sala de terra de Nova York* (1977), utiliza 197 m^3 de terra e está instalada e mantida permanentemente pelo Dia Center for the Arts de Nova York. O Dia também tem em exposição permanente o *Quilômetro quebrado* (1979) de De Maria, que consiste de 500 hastes de latão, cada uma com dois metros, dispostas no chão em cinco fileiras paralelas. Esta obra visível é a peça que acompanha o *Quilômetro de terra vertical*, uma haste de latão de um quilômetro enterrada verticalmente no terreno externo do Museum Fridericianum de Kassel para a *Documenta VI* em 1977. Também no lado externo, De Maria usou o solo do deserto de Mojave para fazer um *Desenho de uma milha de comprimento* (1968), e no Novo México ele colocou hastes de ferro verticais a espaços regulares numa área de 1.600 metros para fazer
78 o seu *Campo relampejante* (1971-77). *Campo relampejante* é permanente, porém isolado: "O isolamento", disse De Maria, "é a essência da *Land Art*." Aqueles que desejam vê-la podem fazê-lo em pequenos grupos, com um pernoite na cabana próxima, que lhes dá o tempo suficiente para fazer a caminhada necessária pela área. O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes. Em suas anotações para o trabalho, De Maria salienta, por exemplo, que observar *Campo relampejante* do alto não teria nenhum valor, uma vez que a relação entre céu e ter-



77. Bernhard e Hilla Becher, *Tipologia de caixas-d'água*, 1972 (detalhe)

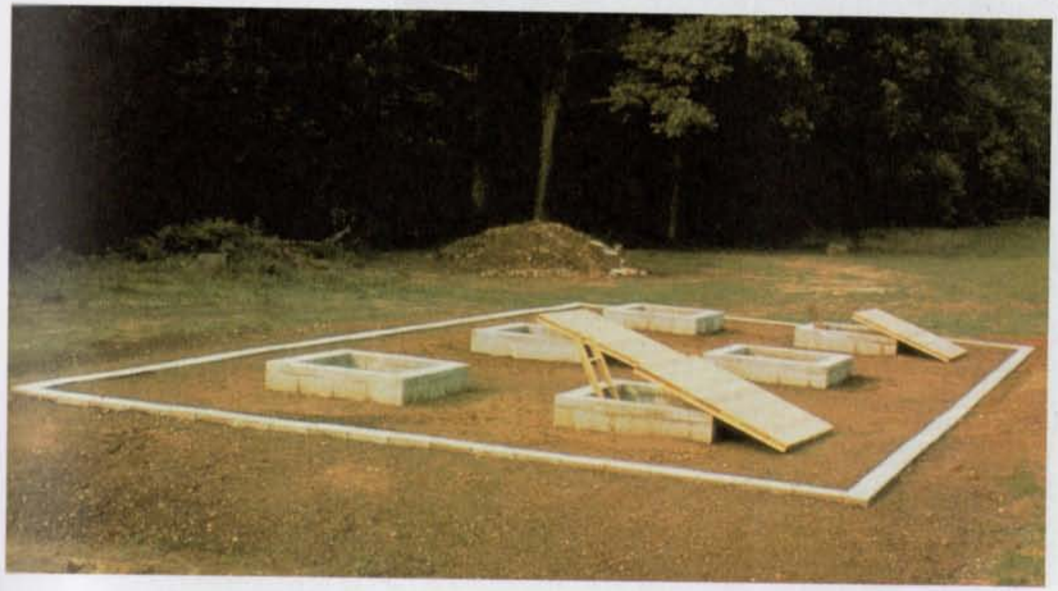


78. Walter de Maria, *Campo relampejante*, 1971-77

ra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago, tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar.

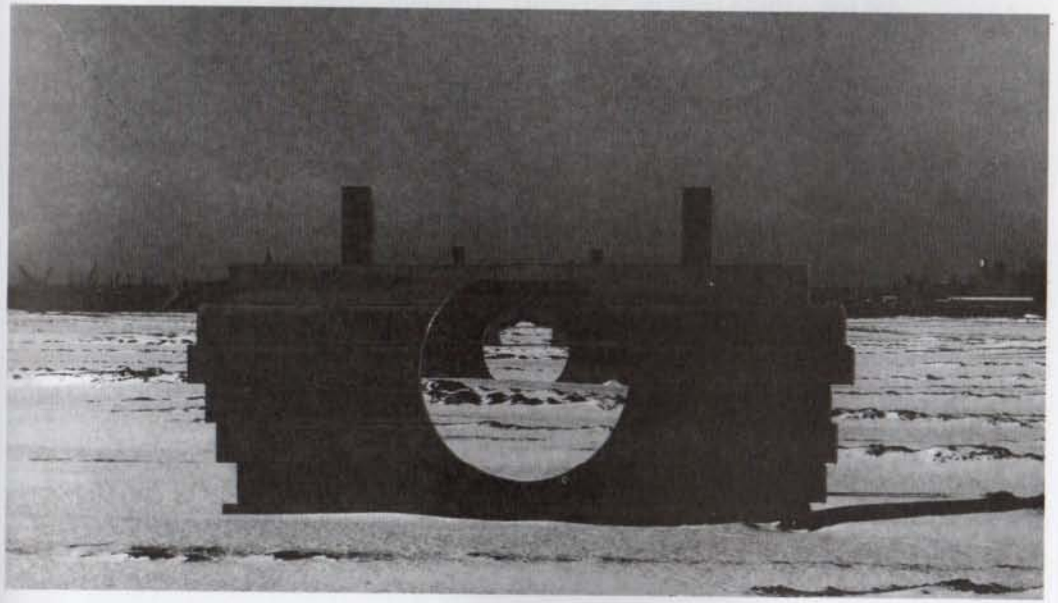
Uma arte da terra de cunho contrastivo era a do poeta escocês Ian Hamilton Finlay (1925-), que em 1967 mudou-se para uma chácara nos arredores de Edimburgo. Nos anos seguintes, entre numerosos outros projetos, ele transformou a terra e as construções do local numa série de jardins para convidar à reflexão sobre as dimensões míticas e históricas da arte do cultivo. Os textos inscritos 81 e os entalhes em Little Sparta e seus arredores são menos imposições sobre o terreno do que incentivos à leitura da paisagem como imagem de si mesma.

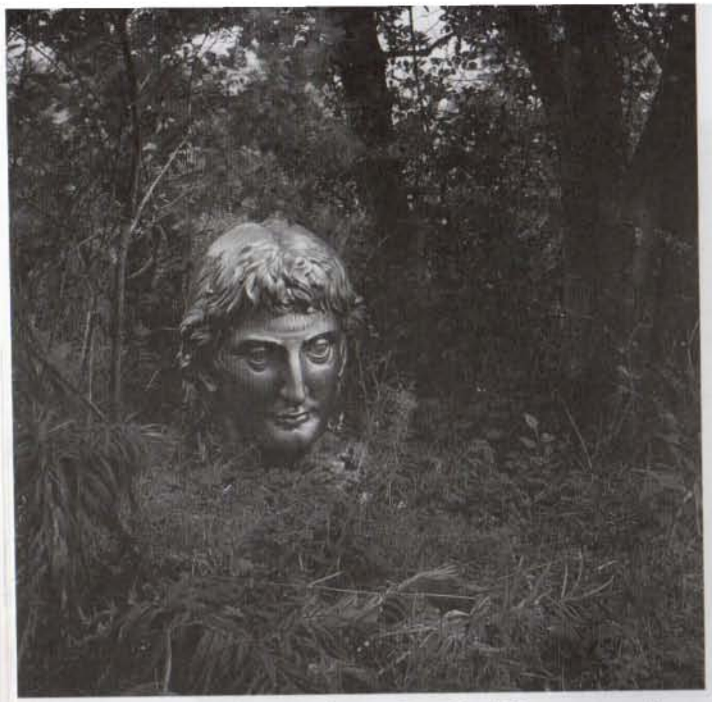
Em "Objetos específicos", Judd havia observado a respeito da escultura que "uma vez que ela não é uma forma tão geral [como a pintura], provavelmente só pode ser aquilo que é no momento – o que significa que, se mudar muito, ela será alguma outra coisa; e assim estará terminada". Uma década e meia depois, em 1979, a



79. Alice Aycock, *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis*, 1975

80. Mary Miss, *Sem título*, 1973





81. Ian Hamilton Finlay com Alexander Stoddart, *Apollon Terroriste*, perto de Upper Pool, Little Sparta, 1988

crítica americana Rosalind Krauss propôs uma fundamentação lógica para entender a subseqüente proliferação das formas de arte que, por falta de uma palavra melhor, continuavam sendo agrupadas sob o título geral de "escultura". Tomando a idéia de Morris do "campo expandido", Krauss argumentava que a *Land Art*, por exemplo, poderia ser mais bem definida em termos de um duplo negativo: ela não era nem arquitetura nem paisagem. Além disso, sugeria Krauss, outros trabalhos podiam ser mais bem colocados em uma de três outras categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não-arquitetura, e paisagem e não-paisagem. À primeira vista estas parecem ser meramente contraditórias em si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *Land Art*, *Arte*
79 *ambiental* e Instalação, começaram a fazer sentido. As grandes estruturas de madeira da artista americana Alice Aycock (1946-), *Labirinto* (1972) e *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis* (1975), não são exatamente construções, mas, com certeza, são mais do que os locais em que estão construídas. Os trabalhos das artistas americanas Nancy Holt (1938-) e Mary Miss (1944-) são acréscimos a um lugar e, no entanto, servem essencialmente para revelar ao observador a paisagem em si, em vez de se impor sobre ela como
80 uma nova presença. O *Sem título* (1973) de Miss consiste de uma

série de painéis de madeira colocados um atrás do outro. Um buraco circular é cortado no primeiro, e nos painéis seguintes, com um diâmetro sempre menor de modo que, quando observado em direção ao fim, o buraco parece estar afundando no chão. A linha dos edifícios de Manhattan visível à distância, por sobre o topo dos painéis, amarra a obra, resultando numa "completa integração entre materiais, idéia e local".

Tanto "Ambiental" quanto "Instalação" são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente freqüência com que os espectadores achavam que precisavam estar *na* obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la. Nos Estados Unidos, a elasticidade da Arte Ambiental tinha aumentado para abranger o *Campo relampejante* de De Maria, a remodelação da Cratera Roden, de Turrell, os grandes projetos ecológicos de Helen (1929-) e Newton Harrison (1932-), e os ecossistemas contidos em galerias de Alan Sonfist (1946-) e Hans Haacke (nascido em 1936 na Alemanha), bem como os reprocessamentos espaciais de Robert Irwin (1928-) e Michael Asher (1943-). Em *Volume leve inclinado*, por exemplo, de uma série de obras de 1970 em diante, Irwin esticou pedaços de linho translúcido de várias cores pelos espaços da galeria, mudando a percepção do expectador de seus volumes por meio de recursos menos substanciais. A peça de Asher para o Pomona College, em 1970, transformou a galeria em duas salas triangulares, de modo que as expectativas de qualidade de luz e som quando o observador se afastava da porta eram sutilmente confundidas. Assim como o trabalho de Asher, as pinturas em parede do artista alemão Blinky Palermo (1943-77) eram específicas de cada local e derivavam dos detalhes arquitetônicos particulares da galeria que deveria abrigá-las. Uma proposta de 1970 para a galeria Lisson de Londres, por exemplo, estipulava: "Uma parede branca com uma porta em qualquer lugar, circundada por uma linha branca da largura de uma mão. A parede deve ter ângulos retos. A forma definitiva da linha é dada pela forma da parede."

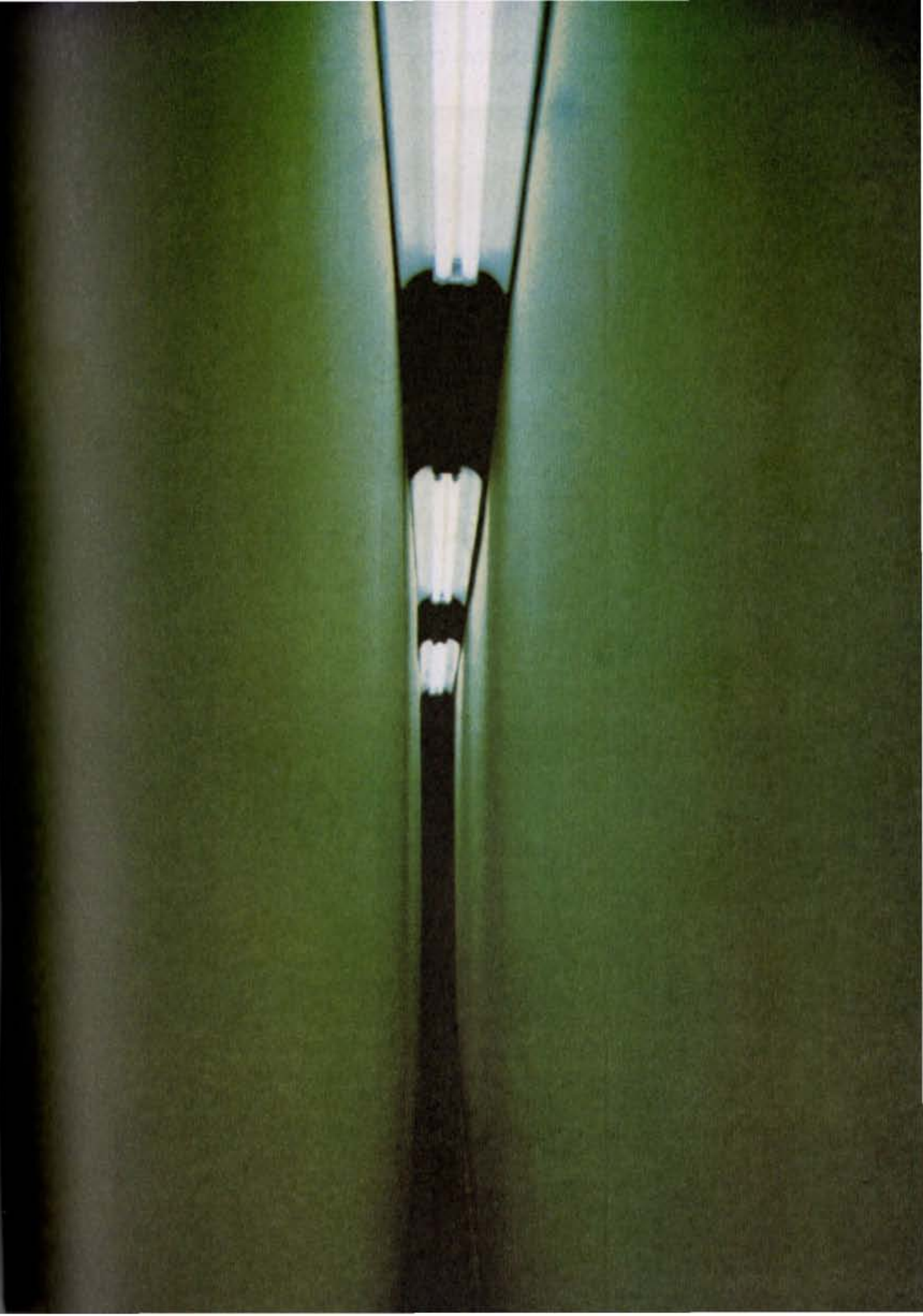
As instalações dos artistas americanos Dan Graham e Bruce Nauman, às vezes utilizando circuitos de câmaras de vídeo de exibição retardada a fim de colocar o espectador em dois espaços diferentes ao mesmo tempo, ou as construções de Nauman, tais como o seu *Corredor de luz verde* (1970-71), todas rodeiam o espectador 83

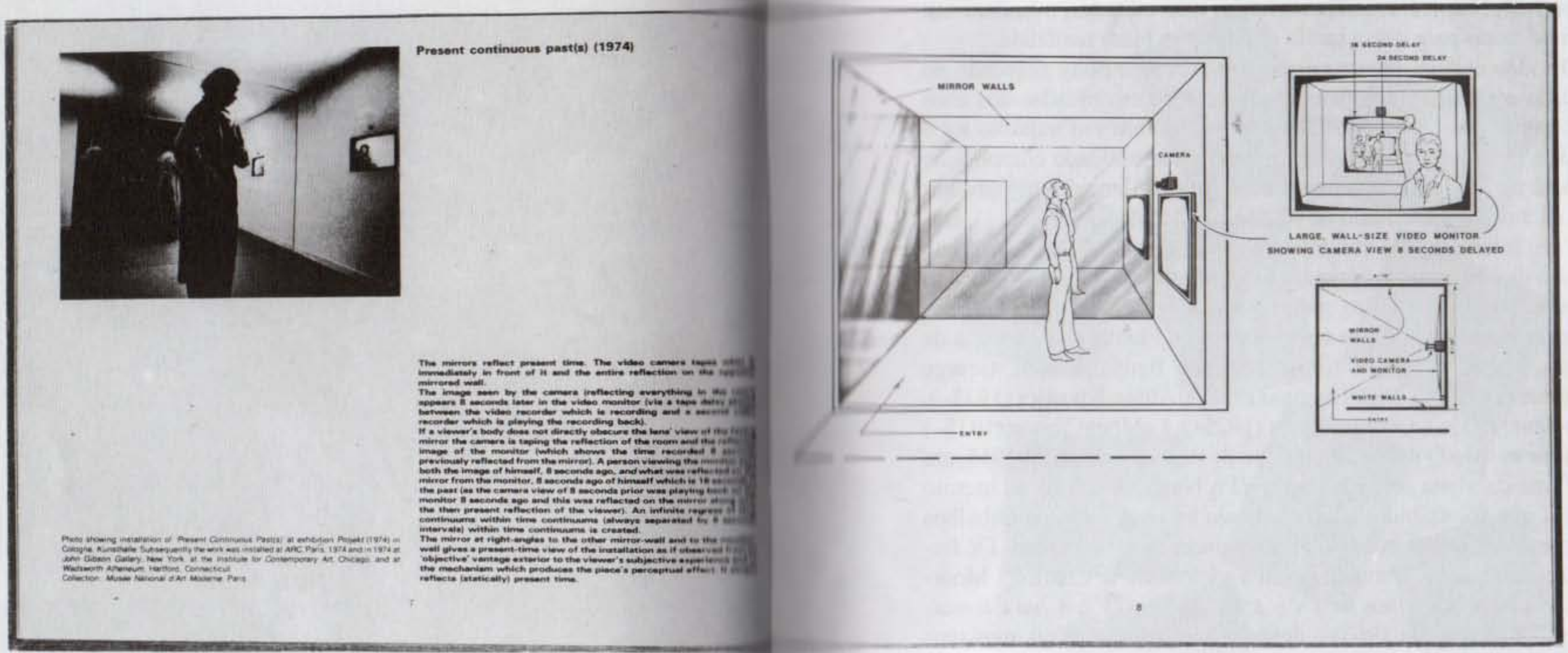
82. Bruce Nauman, *Auto-retrato como fonte*, 1966-70

83. (direita) Bruce Nauman, *Corredor de luz verde*, 1970-71

da mesma forma que a arquitetura as rodeia, porém de maneiras que desfiguram e, ao mesmo tempo, enfatizam a funcionalidade da arquitetura "real". Graham estava interessado nas ligações entre o espaço arquitetônico, construído, e o seu tratamento como fenômeno pelo Minimalismo. Suas estruturas similares a pavilhões, tanto dentro como fora da galeria, utilizam de modo variado vidro transparente e semi-espelhado, introduzindo o observador à visão mútua, vigilância e auto-reflexão enquanto caminha em torno e através deles. 84 *Passado(s) presente(s) contínuo(s)* (1974) inseria um retardamento na exibição de vídeo entre duas salas espelhadas, de modo que, ao andar de uma para outra, os visitantes podiam observar-se sendo observados (cf. pp. 106-7).

Há tão pouco espaço entre as paredes do *Corredor de luz verde* de Nauman que uma pessoa quase não consegue mais que se com-





Present continuous past(s) (1974)

The mirrors reflect present time. The video camera tapes [illegible] immediately in front of it and the entire reflection on the [illegible] mirrored wall.
The image seen by the camera (reflecting everything in the [illegible]) appears 8 seconds later in the video monitor (via a tape delay [illegible] between the video recorder which is recording and a second [illegible] recorder which is playing the recording back).
If a viewer's body does not directly obscure the lens' view of the [illegible] mirror the camera is taping the reflection of the room and the [illegible] image of the monitor (which shows the time recorded 8 [illegible] previously reflected from the mirror). A person viewing the [illegible] both the image of himself, 8 seconds ago, *and* what was [illegible] mirror from the monitor, 8 seconds ago of himself which is 16 [illegible] the past (as the camera view of 8 seconds prior was playing [illegible] monitor 8 seconds ago and this was reflected on the mirror [illegible] the then present reflection of the viewer). An infinite regress [illegible] continuums within time continuums (always separated by 8 [illegible] intervals) within time continuums is created.
The mirror at right-angles to the other mirror-wall and to the [illegible] wall gives a present-time view of the installation as if observed [illegible] 'objective' vantage exterior to the viewer's subjective experience [illegible] the mechanism which produces the piece's perceptual effect. It [illegible] reflects (statically) present time.

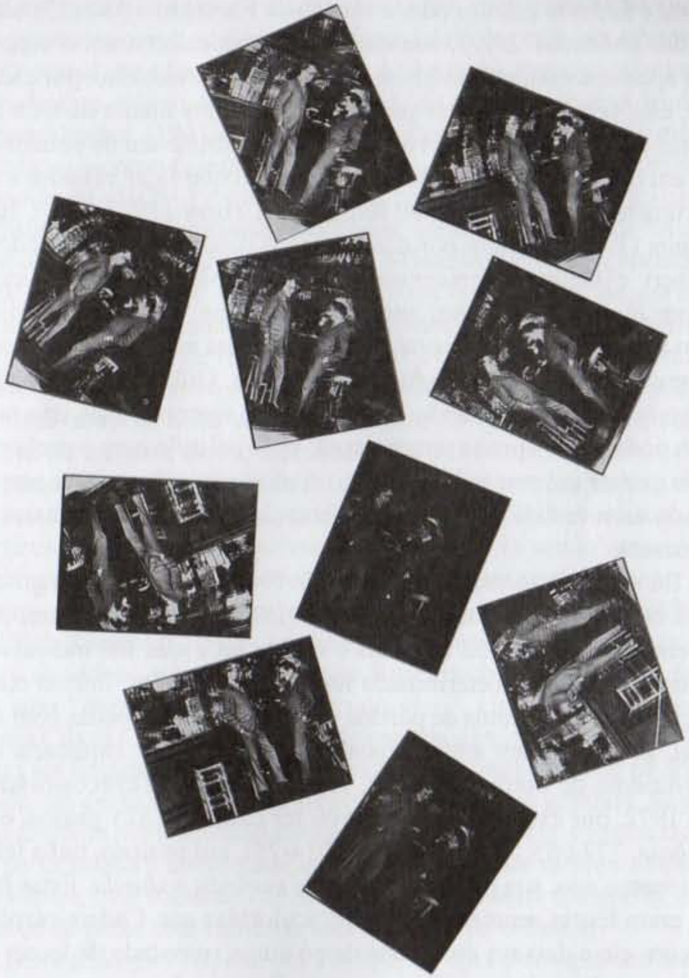
Photo showing installation of 'Present Continuous Past(s)' at exhibition Projekt (1974) in Cologne, Kunsthalle. Subsequently the work was installed at ARC Paris, 1974 and in 1974 at John Gibson Gallery, New York, at the Institute for Contemporary Art, Chicago, and at Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.
Collection: Musée National d'Art Moderne Paris

84. Dan Graham, *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974. *Ver tradução na lista de ilustrações.*

primir entre elas. Isto, no entanto, é precisamente o que deve ocorrer. A obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno. O trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista. Reprisando a *Fonte* de Duchamp, o urinol *readymade*, ele apresentou a si mesmo como o objeto moldado e fotografou a parte superior de seu corpo enquanto esguichava água pela boca em *Auto-retrato como fonte* (1966-70). *Janela ou anúncio de parede* (1967), uma obra em néon relacionada com as anteriores, é igualmente irônica em seu gesto de oferecer o artista como fonte de satisfação estética. Disposto em espiral, o texto diz: "O verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades místicas." A ironia da afirmação advém não apenas de seu impossível idealismo, mas também da justaposição desse idealismo com a mundanalidade dos meios de Nauman. Também é uma reiteração da asserção de LeWitt de que o fazer artístico é, essencialmente, um processo intuitivo. No final dos anos 60, ele usava com freqüência o seu corpo como modelo de seu trabalho, assim como enfocava outros aspectos de sua identidade: sua assinatura, por exemplo, apresentada em néon porém risivelmente exagerada numa ou outra dimensão. Nauman também empreendeu certas ações em seu estúdio, gravando-as em vídeo. Elas eram muito simples – caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, aplicar e remover maquiagem, manipular um tubo de néon para examinar o corpo na luz e na sombra – e eram filmadas em tempo real. Não eram nem roteirizadas nem editadas, mas duravam o tempo exato para que a tarefa em questão fosse realizada.

O vídeo era um recurso novíssimo, tendo a Sony colocado no mercado o primeiro equipamento doméstico em meados dos anos 60. Um dos primeiros a utilizar a tecnologia em seu trabalho foi o coreano Nam June Paik (1932-). Paik havia estudado composição musical no Japão antes de se mudar para a Alemanha e trabalhar com os músicos do círculo de Karlheinz Stockhausen (1928-), embora seu interesse pela casualidade e eventos aleatórios, bem como seu uso de instrumentos preparados e primitivos, feitos de junco, o aproximassem, em espírito, muito mais a Cage. Na Alemanha e mais tarde em Nova York, ele se envolveu com o Fluxus e sua mescla de artistas, poetas e compositores, incluindo Beuys, Vostell, George Maciunas (1931-78), Dick Higgins (1938-), Alison Knowles (1933-), Yoko Ono (1933-), George Brecht (1925-), LaMonte Young (1935-) e muitos outros. O primeiro trabalho de Paik em vídeo, de 1965, era um filme da visita do papa Paulo VI a Nova York feito no mesmo dia em que foi exibido. Mais tarde ele produziu muitos trabalhos que passavam pela escultura, *Performance*, música, vídeo e TV, freqüentemente em colaboração com a violoncelista Charlotte Moorman. Ele usou aparelhos de TV – em *Zen para TV* e *A lua é a mais antiga TV* (ambos de 1963) – desde o início dos anos 60, mas suas instalações de vídeo da década de 70, *Peixe voa no céu* (1975), uma constelação de monitores de TV no teto, e *Jardim de TV* (1977), onde os monitores "floresciam" em meio a uma vegetação verde e exuberante, envolviam e submergiam o observador num grau muito maior. As gravações de Paik mordazmente editadas e cheias de cores, tais como *Fissura global* (1973), mostram que é o veículo da TV que dá forma ao conteúdo de seu trabalho, e não o tema específico na tela.

Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável. Ad Reinhardt afirmou em uma entrevista no ano em que faleceu: "Eu nunca vou a lugar nenhum a não ser como artista." Já Gilbert e George designavam suas vidas inteiras como arte de uma maneira mais pública: "Quando saímos da faculdade e não tínhamos nem um tostão, estávamos sem fazer nada... Pusemos maquiagem metálica e nos tornamos esculturas. Nossas vidas inteiras são grandes esculturas." Suas primeiras *performances* em 1969 envolviam o seu aparecimento em público com este mesmo aspecto. *A escultura cantante* trazia os dois, vestidos elegantemente e com os rostos e mãos pintados com tinta metálica, de pé sobre um pe-



85. Gilbert e George, *Porre*, 1972-73

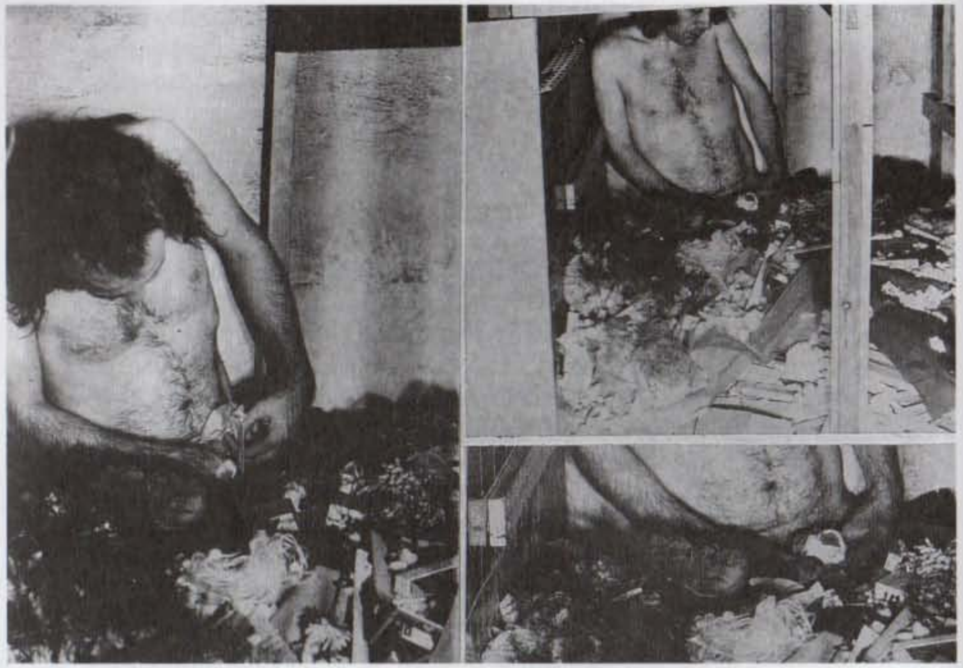
destal e fazendo mímica para a canção de Flanagan e Allen, "Debaixo das abóbadas". *Performances* posteriores reforçaram o aspecto não apenas social, mas também socializante, do trabalho: por exemplo, eles serviram o jantar para David Hockney diante de uma audiência. Desde o início dos anos 70, eles desfrutavam de entardeceres em que não faziam nada mais produtivo que ficar bêbados e ser documentados em múltiplas fotografias: *Porre* (1972-73), *Chuva de gim* (1973), e assim por diante. Sob o *slogan* "Arte para todos", Gilbert e George ofereceram-se a seu público repetidas vezes: "Com lágrimas no rosto, apelamos para que vocês se regozijem com a vida do mundo da arte." Imediatamente nos ocorre a pergunta se esta é uma atividade franca ou irônica. Gilbert e George afirmavam que estavam sendo absolutamente sinceros, mas isto também poderia ser apenas uma postura. Uma solução para o problema seria pensar em seu trabalho como franco *e* irônico: a vida paralelizada ou revestida por uma representação igualmente extensiva de si mesma.

Tal coextensão era um aspecto da *Performance*. Ao longo dos anos 60, o holandês Stanley Brouwn (1935) parava passantes, oferecendo-lhes um bloco de notas e caneta para que lhe indicassem como chegar a um determinado lugar. As instruções, inúteis como mapas sem seus pontos de partida e destinos, e estampadas com *Por aqui, Brouwn*, eram então expostas. Mais tarde ele explicaria seu movimento de outras maneiras. Numa viagem à Tchecoslováquia em 1972, por exemplo, ele registrou ter dado 150.815 passos, e na Polônia, 272.663. André Cadere (1934-78), um romeno, tinha feito, no mesmo ano, sua primeira *Barra de madeira redonda*. Estas barras eram hastes segmentadas e multicoloridas que Cadere carregava com ele e deixava escoradas de pé numa variedade de locais artísticos e não-artísticos. Elas estavam, dizia ele, "expostas em todos os lugares onde eram vistas: não por algum museu, nem colocadas em nenhuma exposição por algum artista, nem mostradas em nenhum local (rua, metrô, supermercado...)". A afirmação de Cadere apareceu em *Studio* ao lado de uma foto dele segurando uma de suas "*Barras*". A importância da documentação deste tipo de trabalho é novamente diferente daquela do Conceitualismo ou da *Land Art* de Long e Smithson. Mesmo quando acontece numa galeria, uma *performance* só pode existir para todos, com exceção dos poucos presentes como audiência, na forma de fotografia ou relatório.

O *status* peculiar da fotografia é ilustrado mais vividamente pelo destino crítico de *Ação 2* (1965), do artista vienense Rudolf Schwarzkogler (1941-69). Schwarzkogler era dos vários artistas austríacos – como Gunther Brüs (1938-), Hermann Nitsch (1938-), Otto Muehl (1925-) e outros – cujos trabalhos de *performance* ritualísticos, com freqüência elaborados, foram chamados de "Acionismo". O Teatro OM (Teatro Orgia Mistério) de Nitsch encenava ritos demorados que envolviam grandes quantidades de corante vermelho, sangue e a estripação de animais. Eles eram, para Nitsch, "um modo estético de rezar". As ações de Nitsch eram experiências totais que abrangiam a estimulação excessiva de todos os sentidos. O ritual também tinha seu lugar na arte de Schwarzkogler, como defesa ou maneira de superar uma – de outra forma irrevogável – fragmentação e dissolução do eu. Suas primeiras ações tinham sido apresentadas diante de uma audiência, mas *Ação 2* aconteceu em particular. A despeito da privacidade, continuava sendo uma ação, assim como as peças em vídeo de Nauman eram *performances*. Do mesmo modo que Nauman, os alemães Reiner Ruthenbeck (1937) e Ulrich Rückriem (1938-) tinham "*performado*" apenas para a câmera de vídeo, assim como Ulrike Rosenbach (1944-) tinha feito em suas "*Performances* em vídeo ao vivo". Utilizando seu amigo Heinz Cibulka como *performer*, Schwarzkogler criou cenas que deviam ser fotografadas. Numa das imagens, Cibulka está de pé segurando um peixe estripado na frente de seus órgãos genitais. Sugestivo tanto de pênis mutilado quanto de vagina aberta, o simbolismo do peixe solapa a integridade ou inteireza do senso de identidade do *performer*, o eu substituto de Schwarzkogler. Noutra fotografia, uma cabeça de peixe está colocada sobre o pênis de Cibulka.

Schwarzkogler faleceu em 1969, e, na época em que seu trabalho se tornou mais amplamente conhecido graças à exibição na *Documenta V* em 1972, os boatos tinham transformado aquela ação e sua morte num só evento. O crítico Robert Hughes escreveu que Schwarzkogler era "o Vincent van Gogh da *Body Art*", que "procedeu, centímetro por centímetro, à amputação de seu próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como evento artístico".

As *performances* do americano Vito Acconci (1940-) exploravam um território similarmente intenso: ele mordia a si mesmo, es-



86. Vito Acconci, *Enfeites*, 14 de outubro de 1971

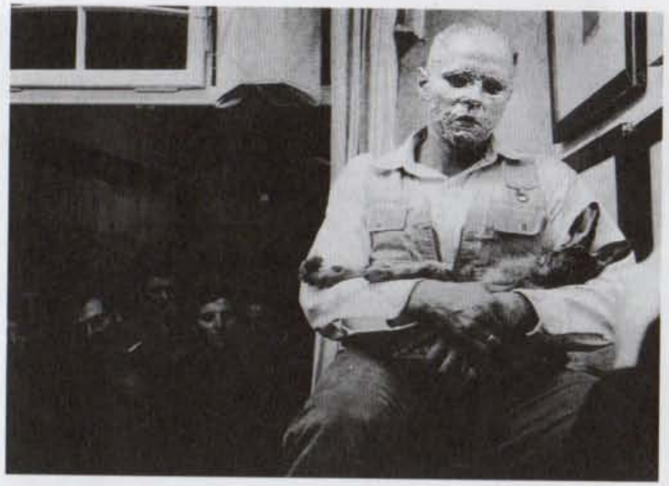
fregava-se contra a parede, deitava-se sob uma plataforma e se masturbava enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele ou tentava distender seu tórax no formato de um busto. Em *Enfeites* (1971), passou três horas vestindo seu pênis com roupas de boneca e falando com ele "como um colega de folguedos". Acconci descrevia sua atividade como "Virar-me sobre mim mesmo – dividindo o meu eu em dois – tentando fazer de meu pênis um ser separado, uma outra pessoa". Havia, de fato, muita *Body Art* e *Performance* que eram excessivas de uma forma ou de outra. Em grande medida, porém, elas aconteciam como resultado de trabalhar por meio de uma idéia. Algumas eram sensoriais: os *performers* encharcados de tinta em *Prazer da carne* (1964), de Carolee Schneeman (1939-), rivalizavam com o espetáculo de Nitsch, e o californiano Chris Burden (1946-) rastejou através de um piso coberto com vidros quebrados, levou tiros e foi crucificado sobre um carro. Barry Le Va arremessou-se contra uma parede até desmaiar de exaustão. Dennis Oppenheim (1938-) foi apedrejado e deixou-se queimar severamente pelo sol. Na Europa, além dos artistas do Acionismo dos anos 60 e o trabalho correlato de Peter Weibel (1945-), Arnulf Rainer (1929-) e Valie Export (1940-), havia as investigações de Gina Pane (1939-90) sobre o perene tema da *Vanitas*, que freqüentemente envolvia a autolaceração. Stuart Brisley (1933-), na Grã-Bretanha, tanto sozinho como em colaboração com outros, submeteu-se a severas provas de resistência enquanto questionava as instituições sociais, nossa incorporação a elas e os possíveis meios de fazer frente à sua hegemonia. No início dos anos 80, Brisley examinou alguns aspectos da *Body Art* e da *Performance* no filme *Being and Doing* (*Ser e fazer*), explorando particularmente o significado da forma da arte nos países da Europa Oriental. Sob aqueles regimes, uma atitude artística que pusesse ênfase na presença física do artista como agente individual assumia uma dimensão política totalmente ausente num contexto social ocidental.

A sérvia Marina Abramovic (1946-) levou seu corpo aos seus limites físicos como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena. Suas *performances* solo

87. Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974

no início dos anos 70, muitas delas chamadas de "Ritmos" devido a um trabalho anterior com instalações de som, requeriam que ela gritasse até ficar completamente rouca, dançasse até cair por esgotamento, fosse surrada por uma máquina de vento até desmaiar, que se flagelasse, que tomasse drogas alteradoras da mente e realizasse outros atos perigosos. Deitando-se no centro de uma fogueira em *Ritmo 5* (1974), ela desmaiou por falta de oxigênio e teve que ser resgatada por pessoas da assistência. Na sua *performance* "Ritmo" final, *Ritmo 0* (1974), ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta. Era difícil desfrutar de um *frisson* ou deleite demoníaco diante destes trabalhos, uma vez que os riscos que Abramovic corria com seu próprio corpo colocavam responsabilidades muito pesadas sobre sua audiência. Estas responsabilidades tinham menos a ver com salvá-la dela mesma do que com o ponto maior – relevante para toda a *Performance* – de que, por mais empenhado que um artista possa estar, tal empenho tem pouco valor, a não ser que encontre igual envolvimento por parte do observador.

A estrutura emaranhada e informal do feltro tornava-o ideal para os propósitos de Morris em suas obras pós-minimalistas. Era, entretanto, um material já intimamente associado ao artista alemão Joseph Beuys. A história da experiência de Beuys na guerra, de como ele fora abatido com seu avião sem ter pára-quedas, de como fora resgatado e mantido vivo sendo besuntado com gordura e enrolado em feltro para ficar quente, tinha se tornado parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte. Gordura e feltro permaneceram como seus principais materiais e, embora houvesse similaridades formais entre sua obra e a dos artistas minimalistas e pós-minimalistas – notadamente o seu *Esquina de gordura* (1960) e as obras alteradoras do espaço de Flavin, Morris e Hesse –, existiam, em outros aspectos, diferenças bastante consideráveis. A maior delas dizia respeito à concepção que Beuys fazia de si mesmo como "transmissor". O problema, no que dizia respeito a Beuys, não estava na tentativa de encontrar uma prática artística apropriada às circunstâncias mudadas do mundo, mas simplesmente em comunicar a uma audiência de que consistia sua arte. Ele dizia: "A escultura deve sempre questionar obstinadamente as premissas básicas da cultura predominante. Esta é a função de toda a arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir. (...) Somente a arte torna a vida possível – é assim radicalmente que eu gostaria de formulá-la. Eu diria que, sem a arte, o homem é inconcebível em termos fisiológicos." Em 1965 ele havia apresentado sua *performance Como explicar imagens a uma lebre morta* numa galeria da qual o público era excluído. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – pois as lebres entendem melhor que os humanos – enquanto o público só podia observar pela janela. Em 1967 Beuys criou um partido político em favor dos animais, afirmando que a "energia elementar" deles podia muito bem conseguir mais, em termos de inovação política, que qualquer humano. Foi convidado a contribuir para a mostra "Nove em Castelli" de Morris em 1969, mas declinou do convite. Quando finalmente expôs em Nova York, em 1974, foi de uma maneira que enfatizava a necessidade e a dificuldade de conseguir reciprocidade na açãocomunicativa. Para *Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim"* (1974), Beuys, enrolado em feltro, foi transportado, de ambulância, direta- 88 89



88. Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*, 1965

89. Joseph Beuys *Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim"*, 1974

mente do aeroporto para a galeria de René Block, onde passou cinco dias enclausurado com um coiote, antes de ser levado de volta ao aeroporto. Enquanto o empuxo da obra tridimensional era em direção a uma abertura dentro de seu ambiente que permitia a atividade interpretativa por parte do observador, Beuys mantinha-se muito mais próximo da idéia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular: "Se eu produzo alguma coisa, transmito uma mensagem para alguém. A origem do fluxo de informação não vem da matéria, mas do 'eu', de uma idéia", afirmou ele.

Em termos mais gerais, a distinção entre a arte americana e a alemã do período também poderia ser demonstrada por uma comparação entre o caráter dos *Happenings* e dos eventos do Fluxus. Ambos recorriam ao Dadá, mas, enquanto os *Happenings* eram extensivos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a "antiarte" dos artistas do Fluxus, e isto obviamente incluía Beuys, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político.

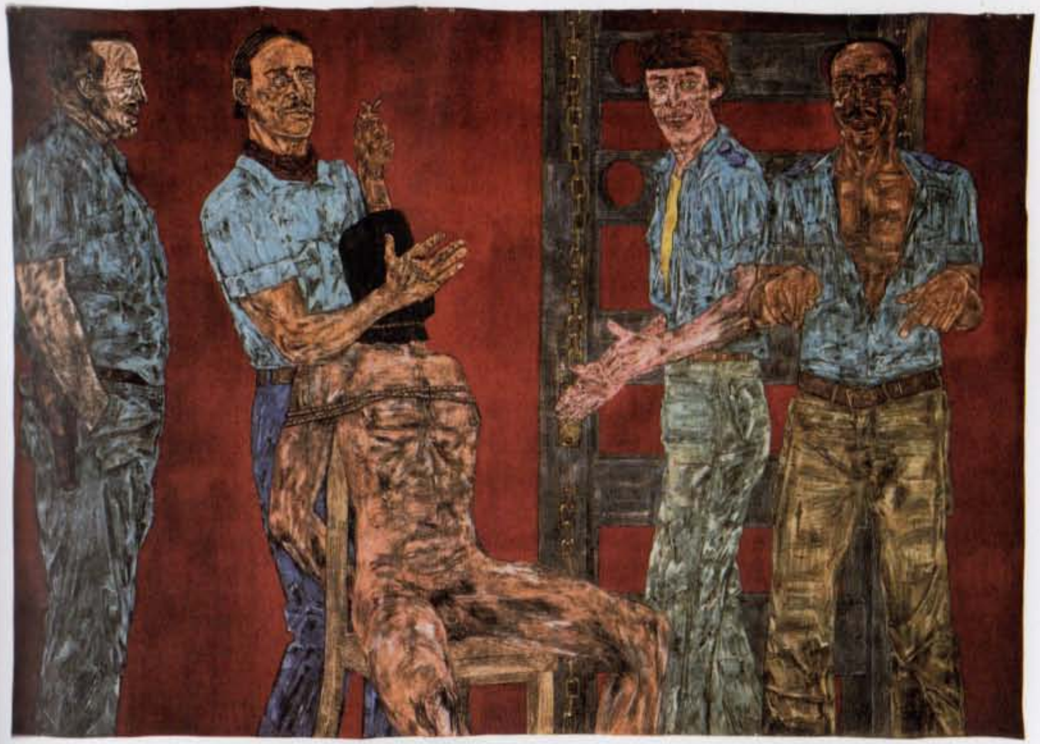
3. IDEOLOGIA, IDENTIDADE E DIFERENÇA

O tipo de arte produzida pela Fábrica de Andy Warhol – despersonalizada, mecanizada, utilizando processos de produção de múltiplas unidades – caracterizou a ideologia da maior parte da *Pop Art*: a arte, como todos os produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado, era apenas uma mercadoria e nada mais. O trabalho do negociante era criar um mercado onde tais mercadorias pudessem ser compradas e vendidas. Em face desta realidade, as considerações sobre beleza, importância estética e valor transcendente são irrelevantes. Em última análise, uma obra de arte vale o que uma pessoa estiver disposta a pagar por ela; concomitantemente, a questão sobre o que leva as pessoas a se devotarem à arte encontra uma resposta fácil: elas o fazem por dinheiro.

No final dos anos 60 e início dos 70, qualquer coisa que alimentasse um mercado e com isso contribuísse para o bem-estar comercial das economias ocidentais era percebida por alguns artistas norte-americanos, em particular, como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã. Havia, assim, uma razão adicional para explorar a natureza absolutamente não-mercenária do Conceitualismo e a transitoriedade da *performance*: uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado.

Convidados por *Artforum* a comentar "a aprofundada crise política na América" para um simpósio de 1970 que a revista publicou sobre "O artista e a política", os respondentes ofereceram uma série de opiniões sobre a relação entre o fazer artístico, a questão do engajamento e um envolvimento mais direto na atividade política. As respostas explicitaram a crença de muitos artistas cujo trabalho era radicalmente abstrato de que suas atividades tinham implicações e sugestões políticas claras. Don Judd, Jo Baer, Carl Andre e Richard Serra, entre outros, explicaram como – e Baer também descreveu como – a dimensão política de suas atividades envolvia o espectador. Ela afirmou: "As obras de arte não são mais apresentadas como uma classe preciosa de objetos. Uma classe especial de assuntos será também relegada à história?"

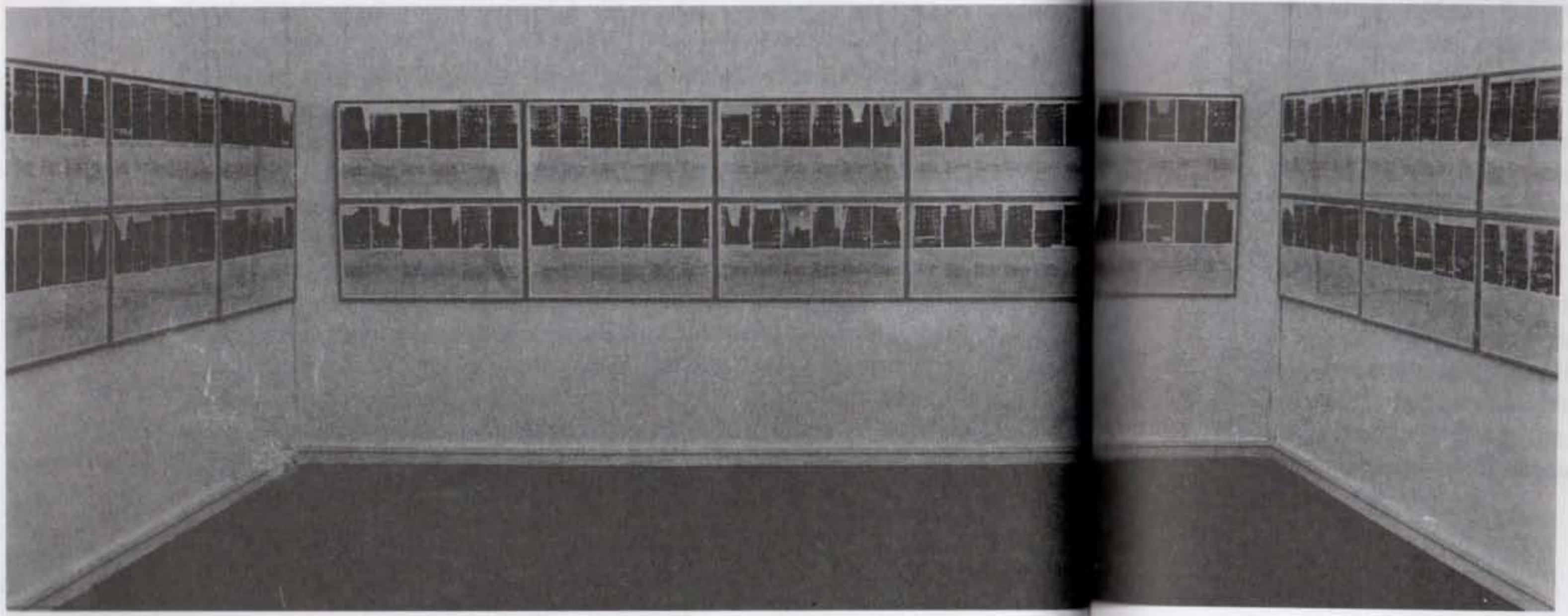
Este reconhecimento da responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político era o pólo oposto da crença de que, a fim de instigar a mudança social, as mensagens artísticas deveriam ser simples e livres de ambigüidades. O modo como uma obra se encaixava na história sucessiva dos objetos era de menor importância que as conexões por ela forjadas com seu contexto, e este contexto era tão político quanto visual, espacial ou estético. Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas avessos às associações, começaram a organizar-se em grupos de pressão que levavam adiante a idéia predominante no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra. O contexto agora era mais do que o ambiente crítico fornecido pelas revistas especializadas; era o mundo como um todo. A Art Workers Coalition – AWC, (Coalizão dos Trabalhadores da Arte), por exemplo, foi formada já em 1969. Este grupo de membros da comunidade de Nova York organizava protestos e representações referentes não apenas à guerra, mas também aos direitos civis e ao direito dos artistas de serem consultados quanto ao modo como seu trabalho era exibido e disposto dentro do sistema de museus e galerias. Uma de suas exigências, por exemplo, era a presença de um porto-riquenho no conselho de qualquer museu ou galeria em que se pudesse exibir arte porto-riquenha. Os membros originais da AWC incluíam a crítica Lucy Lippard, o artista grego de cinética e som Takis (1925-), Hans Haacke e Carl Andre. Haacke, nascido na Alemanha, vivia em Nova York havia alguns anos. Seu trabalho inicial examinava sistemas auto-suficientes de natureza ecológica ou ambiental, mas por esta época seu enfoque deslocou-se para os sistemas econômicos e sociais. Como muitos outros, Haacke via a Arte Política como uma rejeição do enfoque formalista de prática e crítica abraçado por Greenberg. Ele afirmou: "Por décadas ela [a doutrina formalista de Greenberg] conseguiu fazer-nos acreditar que a arte flutuava três metros acima do solo e não tinha nada a ver com a situação histórica de que se originava. Presumia-se que ela era uma entidade voltada toda para si mesma. O único vínculo com a história reconhecido era o estilístico. O desenvolvimento daqueles estilos 'dominantes', contudo, também era visto como um fenômeno isolado, autógeno e insensível às pressões da sociedade histórica."



90. Leon Golub, *Interrogatório II*, 1981

Embora Haacke produzisse um trabalho que, com freqüência, era extremamente crítico em relação aos controladores do poder e os interesses em jogo no mundo da arte, ele preferiu continuar exibindo-se no sistema dominante de museus e galerias, uma vez que apenas nele era provável que sua mensagem pudesse ter algum impacto. Utilizando informação livre e disponível do domínio público, ele realizou análises em profundidade dos negócios de pessoas envolvidas com a arte. Dirigindo o olhar para firmas do comércio de armas que gentilmente patrocinavam as artes, ou cujos investimentos na África do Sul ajudavam a sustentar o *apartheid*, Haacke tornou mais visíveis os vínculos entre a arte e o comércio. *Propriedades imóveis* 91 *de Shapolsky et al. em Manhattan, um sistema social em tempo real, situação em 1.º de maio de 1971* (1971) documentava o grande número de edifícios na Baixa Manhattan pertencentes aos membros de uma família e por eles controlados. Haacke planejava incluir a obra em sua exposição de 1971 no Museu Guggenheim. O diretor deste, Thomas Messer, recusou-se a aceitar a obra com o pretexto de que aquilo não era arte, uma decisão que causou o cancelamento de toda a exposição. Haacke sempre foi cuidadoso a respeito de quem coleciona suas obras. Não permitiu que sua investigação sobre as condições de trabalho na fábrica de Peter Ludwig, *O mestre chocolateiro* (1981), fosse vendida a quem a inspirara, para evitar que fosse armazenada sem ser vista no porão do Museu Ludwig em Colônia, onde o resto da grande coleção do industrial está guardada.

Este nível de controle sobre o destino da própria obra contrasta com o de um artista profundamente politizado como Leon Golub (1922-), cujas pinturas podem ser vistas como comentários a um conflito particular, mas que falam de modo mais geral dos horrores da opressão e do abuso de poder. Dos anos 50 em diante, sucessivas séries de pinturas foram estimuladas pelos exemplos da intervenção militar americana, notadamente, como em *Interrogatório II* 90 (1981), na Ásia e América Latina, e pela injustiça social e a luta pelos direitos civis no próprio país. Em 1968, Golub estava no grupo que tentou persuadir Picasso a retirar de exposição, no Museu de Arte Moderna de Nova York, seu quadro *Guernica*: uma obra que criticava o bombardeio alemão sobre os bascos na Guerra Civil Espanhola não deveria, ao permanecer exposta, oferecer apoio implícito à política de bombardeio dos EUA no Vietnã. Porém Golub, consciente, como membro da sociedade, de sua própria e inescapável cumplicidade nesses assuntos, mostra-se preparado para explorar a ambigüidade da posição das pessoas. Por um lado, a pessoa que compra suas pinturas "o possui" e "toma posse de sua mente". Do mesmo modo, no entanto, a compra significa que as pinturas entram na casa do novo dono e sua mensagem tem que ser confron-



91. Hans Haacke, *Propriedades imóveis de Shapolsky et al. em Manhattan, um sistema social em tempo real, situação em 1.º de maio de 1971*, 1971

tada ali. Como ele escreveu: "Mesmo que eles a tornem atraente e mesmo que lhe dêem temporariamente um aspecto especial, penso que a mensagem é suficientemente clara, de modo que a violência, a vulnerabilidade da obra terão seu efeito".

Em 1967 Joseph Beuys criou um partido político estudantil na Academia de Düsseldorf, onde lecionava. Esta foi uma das primeiras manifestações de sua crença nas conexões entre aprendizagem, criatividade e os processos sociais de mudança ou revolução. Engajado em atividades inspiradas em Mao, Jörg Immendorff (1945-) destacava-se, na época, entre os pupilos de Beuys, tendo realizado sob a égide de sua própria "academia" *Lidl* uma série de ações anti-*establishment*. Em 1972, Beuys foi despedido da Academia por sua insistência, alinhada com suas crenças, de que suas aulas fossem abertas a um número irrestrito de pessoas. Um ano depois, ele formou a Universidade Livre Internacional – ULF, com o objetivo de estimular a discussão através das fronteiras entre as disciplinas acadêmicas. Liberto das restrições impostas à pesquisa pelos imperativos econômicos e políticos do funcionamento departamental, Beuys esperava que fosse possível avançar o pensamento com relação a várias questões ao abordá-las de vários pontos de vista teóricos de uma só vez. O enfoque interdisciplinar da ULF de Beuys era também o cerne do Artist Placement Group (Grupo Colocação do Artista) de John Latham na Grã-Bretanha.

Os organizadores da mostra "Informação", no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, incluíram uma lista de livros nas costas do catálogo cujo principal objetivo era indicar leituras adicionais sobre arte e teoria da arte, a fim de explicar a proliferação de materiais e técnicas disponíveis ao profissional contemporâneo. Na época de "Art into Society/Society into Art" ("Arte dentro da sociedade/sociedade dentro da arte"), uma exposição de arte alemã incluindo Beuys, Wolf Vostell, Dieter Hacker (1942-), K. P. Brehmer e Gustav Metzger (1926-), em 1974 no ICA de Londres, as coisas tinham mudado. A lista de leituras tinha se tornado um exercício de pedagogia, não apenas sugerindo escritos relacionados à arte, mas também textos detalhados de filósofos e teóricos políticos e culturais, incluindo Adorno, Marx, Lukács, Goldmann e Marcuse. O interesse pela obra destes autores era um aspecto do prolongado debate durante os anos 70, amplamente inspirado pelo neomarxismo, sobre a correta relação entre arte e política. Podia a arte comunicar e ser entendida politicamente, ou qualquer função política necessariamente minaria seu propósito estético?

Muito trabalho foi feito neste período no sentido de analisar os primeiros modelos modernistas, notadamente a conjunção de experimentalismo entre os artistas e a reconstrução social que se seguiu à Revolução Russa, e o exemplar trabalho de agitação política empreendido por John Heartfield (1891-1968) em suas fotomontagens antifascistas dos anos 30. O recurso modernista da fotomontagem era significativo como técnica dentro das práticas artísticas com preocupação social; a própria fotografia era considerada importante na análise da realidade social. Dentro da tradição de imagens realistas e de reportagem – August Sander (1876-1964), Paul Strand (1890-1976), Diane Arbus (1923-71) e Margaret Bourke-White (1906-71) – ela podia ser vista como um índice das reais condições do mundo. Ao lado dos tipos de análises visuais então desenvolvidas pelos críticos de cinema, ela parecia oferecer ainda mais. Os vários detalhes de uma foto podiam ser entendidos como símbolos de linguagem visual e, assim, as imagens podiam abandonar seu significado ao serem "lidas", o que tem sido explorado pelo teórico francês Roland Barthes, a partir dos anos 50, em suas análises semiológicas do imaginário dos meios de comunicação.

As técnicas de Heartfield foram tomadas emprestadas, em grande medida, entre outros, pelo alemão Klaus Staeck (1938-) e pelos artistas britânicos Victor Burgin e Peter Kennard (1949-). Assim como o de Heartfield, o trabalho destes artistas destinava-se ao meio impresso, sendo concebido para a produção em massa em cartões, pôsteres e revistas, e distribuído amplamente. Por exemplo, o trabalho de Kennard sobre os "desaparecidos" do Chile e a economia da extração mineral que contribuíra para o envolvimento dos EUA na derrubada do governo de Allende por Pinochet devia aparecer – o que de fato se deu – numa edição de 1978 da revista fotográfica *Camerawork*. Seu trabalho subseqüente concentrava-se nas condições sociais da Grã-Bretanha e na Campanha pelo Desarmamento Nuclear contra os mísseis teleguiados. O pôster de Victor Burgin, de 1978, que mostrava um jovem casal se abraçando como numa propaganda de brilhantes, trazia a frase-modelo "O que a posse significa para você? 7% da população possuem 84% da riqueza". Podia uma obra como esta fazer algo mais do que reafirmar a repulsa daqueles já descontentes com tais estatísticas? Se a arte não conseguia ser diretamente instrumental na realização da mudança social, em que poderia consistir sua efetividade e como isso seria mensurado? A necessidade de uma arte que fosse realista "para a sociedade" e, por extensão, "realista social", foi ponderada à luz de questões como essas, especialmente em vista da imagem grosseiramente propagandista que o Realismo Socialista soviético tinha no Ocidente.

Uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica nos anos 70 foi o impacto do feminismo. Como vimos, a relação entre o ponto de vista político de uma sociedade e a sua arte havia sido o foco de muitos, principalmente dentro de uma estrutura teórica neomarxista. Fossem quais fossem os erros e acertos da distribuição de poder entre aqueles que produziam e aqueles que possuíam os meios de produção, a vasta maioria dos atores, em ambos os lados, parecia ser de homens. A informação estatística produzida pelas primeiras ativistas apresentava suas razões em termos desoladores. Em 1971, por exemplo, o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda parte.

Em Nova York, as Women Artists in Revolution – WAR [Artistas mulheres em Revolução] tinham se formado em 1969, a partir da Coalizão de Trabalhadores da Arte. A ambivalência com que eram saudados seus objetivos é exemplificada pela resposta de Lucy Lippard, já então uma crítica de peso e que iria se tornar uma figura importante no desenvolvimento da crítica feminista. Na apresentação de sua coleção de ensaios sobre arte feita por mulheres *From the Center* [A partir do centro], de 1976, ela recorda sua contrariedade inicial com relação ao sectarismo provocativo das *WAR* e então, mais tarde, sua aceitação do significado que tinham. A respeito de seu livro anterior de ensaios, *Changing* [Mudança], ela escreveu: "Em *Mudança*, ao longo de todo o livro, eu digo 'o artista, *ele*', 'o leitor e o observador, *ele*', e ainda pior – um verdadeiro caso de identidade confusa – 'o crítico, *ele*'." O que se reconhecia aqui era o que resultava quase numa certa cumplicidade por parte das mulheres – ainda que inconscientemente – na manutenção do *status quo*. As várias estratégias adotadas, numa tentativa de remediar o desequilíbrio de oportunidades e prêmios no mundo da arte, baseavam-se, numa primeira instância, no separatismo: uma estrutura de projetos, grupos de discussão, exposições e periódicos comandados exclusivamente por mulheres e para mulheres, e na escritura da história da arte das mulheres. Reconheceu-se, ao mesmo tempo, que certos elementos da arte e da cultura recentes tinham aberto o caminho para o engajamento da arte na consciência feminista. Lippard, por exemplo, via: "as sementes de meu feminismo na minha revolta contra o patronato de artistas por Clement Greenberg, contra a imposição a todos do gosto de uma classe, contra a noção de que, se você não gosta do trabalho deste ou daquele pelas razões 'certas', você não pode gostar dele em absoluto, bem como contra a síndrome da 'obra-prima', a síndrome dos 'três grandes artistas', e assim por diante".

Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou um ensaio colocando a questão "Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?" Na resposta, ela apontou para as práticas dos curadores e diretores de museus e galerias, bem como para os valores inculcados e reforçados pela história da arte. "É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas, assim revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo", escreveu ela.

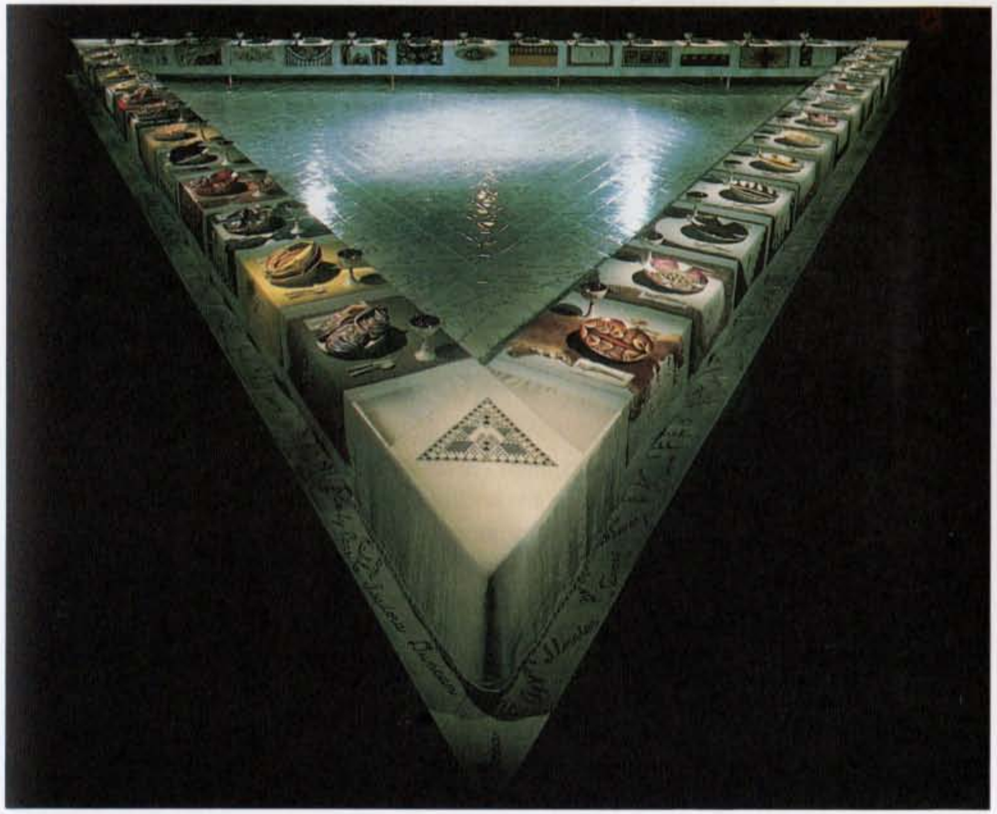
A linguagem da história e da crítica da arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas. Um grande artista era um "velho mestre", e uma grande obra de arte era uma "obra-prima". Dentro dessa estrutura avaliatória, o "gênio", seja lá o que for, torna-se uma reserva exclusivamente masculina. Realizar um simples ato de inversão e pensar em artistas consumadas como "velhas mestras" era revelar a total dominação masculina neste campo. Ela era tão difusa que parecia natural. A fim de combater isto, a dominação masculina tinha que ser explicada como resultante de fatores sociais. A luta era contra atitudes como a expressa, por exemplo, em mais de uma ocasião, pelo escultor britânico Reg Butler (1913-81), que sugeriu que as mulheres faziam arte, isto é, eram criativas somente até que pudessem cumprir sua verdadeira natureza e procriar. A arte, para as mulheres, seria uma espécie de tapa-buraco, preenchendo o tempo antes de aparecerem as crianças.

O que o feminismo fornecia era um meio de visualizar e discutir esta questão sem cair de volta numa simples dicotomia natureza/cultura. Com sua crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher – intelecto/intuição, dia/noite, Sol/Lua, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento – só tinham significado dentro da cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha.

Desde o início, uma série de iniciativas de porte se fez sentir. A primeira delas era um exercício de recuperação histórica; a segunda, uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento; e a terceira, um prolongado exame, por meio da produção de trabalho ulterior, de como se poderia relacionar esta atividade chamada "arte" e este conjunto de idéias chamado "feminismo", e como eles poderiam agir reciprocamente um sobre o outro. Antes de mais nada, havia uma necessidade de rever a história da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cujas carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujos trabalhos até haviam sido, em certas ocasiões, atribuídos a homens. Era preciso visitar os porões e depósitos dos principais museus e trazer à luz todos aqueles trabalhos feitos por mulheres que tinham sido ali relegados porque se havia julgado que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposição permanente, ou porque não seriam adequadamente representativos (i.e., foram considerados produtos do trabalho masculino no mesmo estilo) e até mesmo porque lidariam com o tipo errado de assunto.

92 A grande instalação *O jantar* (1974-79) de Judy Chicago foi concebida justamente como uma dessas tentativas de recuperação, "uma história simbólica das realizações e lutas das mulheres". Em 1970, Judy Gerowitz colocou um anúncio de página inteira em *Artforum*, aparecendo como boxeador no ringue e afirmando que, como a endêmica dominação masculina do mundo da arte militava contra a aceitação não apenas de seu trabalho, mas do de todas as outras artistas mulheres, ela iria renunciar ao nome que seu pai lhe dera e seria conhecida dali em diante pelo nome de sua cidade natal: como Judy Chicago. Junto com sua colega Miriam Schapiro (1923-), ela estruturou o primeiro Programa de Arte Feminista no California Institute for the Arts. Chicago havia começado como pintora e, no final dos anos 60, passara a fazer obras atmosféricas utilizando fumaça colorida de um modo que se equiparava à preocupação com luz e ambiente no trabalho de seus contemporâneos da Costa Oeste, Robert Irwin, James Turrell e Larry Bell. O próximo movimento para além deste último, que não via a atmosfera como um espaço

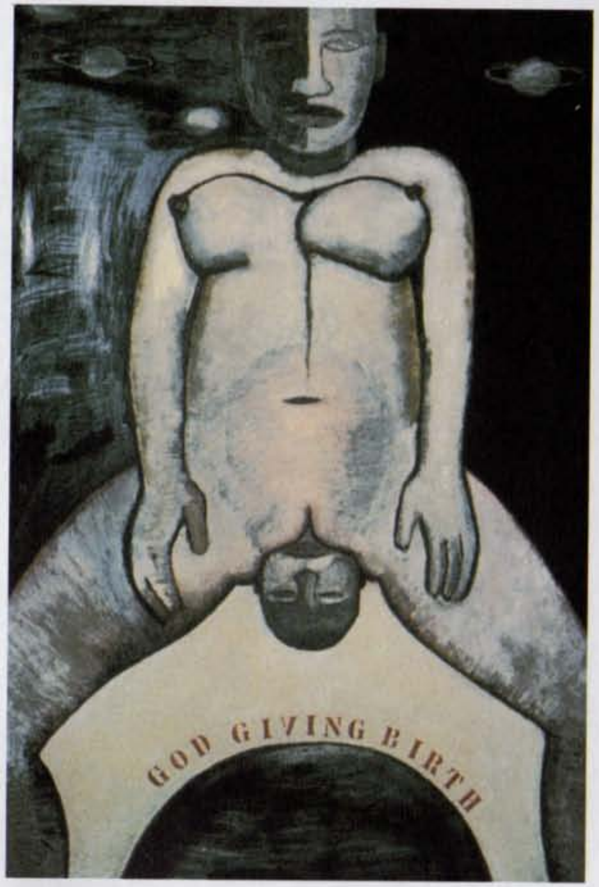
92. Judy Chicago, *O jantar*, 1974-79



abstrato, universalizado, mas como algo disseminadamente socializado e politizado, foi uma coisa totalmente nova. Para uma mesa triangular, uma forma que negava a disposição hierárquica dos lugares e sugeria a identidade sexual feminina, Chicago desenhou 39 jogos de mesa, cada um celebrando a vida e a obra de mulheres famosas. O bordado nas toalhas individuais e as imagens pintadas e esmaltadas sobre os pratos refletiam as realizações dos sujeitos de cada jogo. Sob a mesa, o piso de porcelana de triângulos dourados apresentava outros 999 nomes de mulheres "corroborantes".

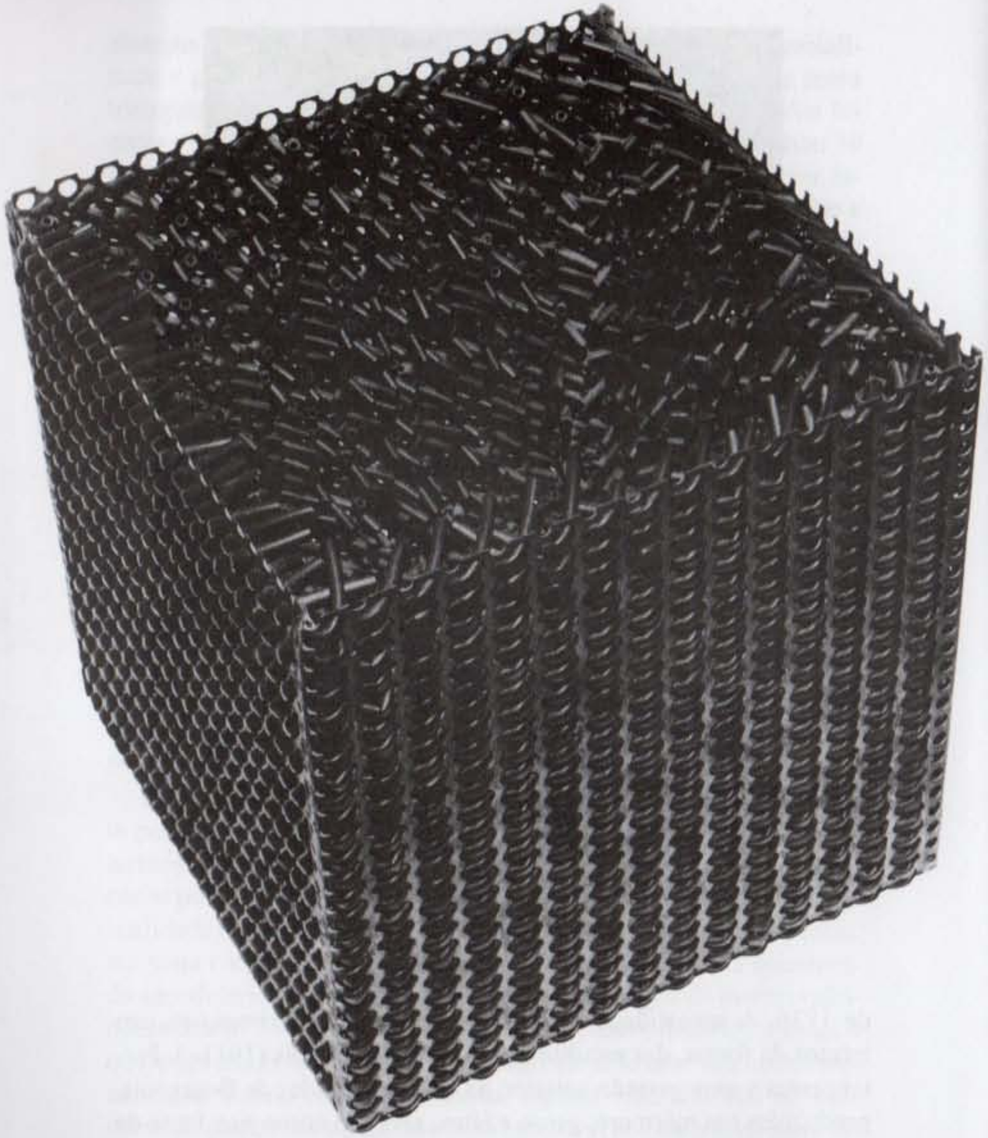
Relacionadas com este tipo de trabalho, houve diversas tentativas de investigar e estabelecer um legado espiritual alternativo que pudesse falar às necessidades e desejos das mulheres e não dos homens. Haveria, quem sabe, alguma forma de sistema social matriarcal que fosse velada por deusas, e não por deuses, podendo ser vista como anterior à atual dominação patriarcal das coisas? *Deus dando à luz* (1968) de Monica Sjoo (1942-) é um exemplo direto e precoce disto. Mary Beth Edelson produziu uma série de "Grandes Deusas" (1975), sobre a qual ela afirmou: "Os símbolos arquetípicos ascendentes do feminino desdobram-se hoje na psique da Mulher Comum moderna. Eles abrangem as múltiplas formas da Grande Deusa. Retornando através dos séculos, tomamos as mãos de nossas Irmãs Ancestrais. A Grande Deusa, viva e sã, levanta-se para anunciar aos patriarcas que seus 5.000 anos estão no fim. Aleluia! Aqui vamos nós."

Eva Hesse morrera de um tumor no cérebro em 1970, uma morte por demais precoce para que sua obra fosse vista como particularmente influenciada pelas idéias feministas. Contudo, ela serviu como poderoso exemplo para os que desejavam evitar a fria impessoalidade do Minimalismo, uma característica que, cada vez mais, era vista como indicativa da masculinidade. Hesse havia conservado a modularidade do Minimalismo, mas a empregou de maneira não-minimalista. Sua obra não era engenhada, mas produzida à mão, o que emprestava um sentido físico bastante diferente aos elementos muito similares, embora de forma alguma idênticos aos de suas obras de partes múltiplas. Também havia em sua obra uma clara dimensão psicológica, como, por exemplo, nos tubos de plástico que
94 ziguezagueavam através do cubo aberto de *Acessão V* (1968), relembrando a imagem perturbadora daquele objeto surrealista e emblemático de Meret Oppenheim: a xícara e o pires forrados de pele,

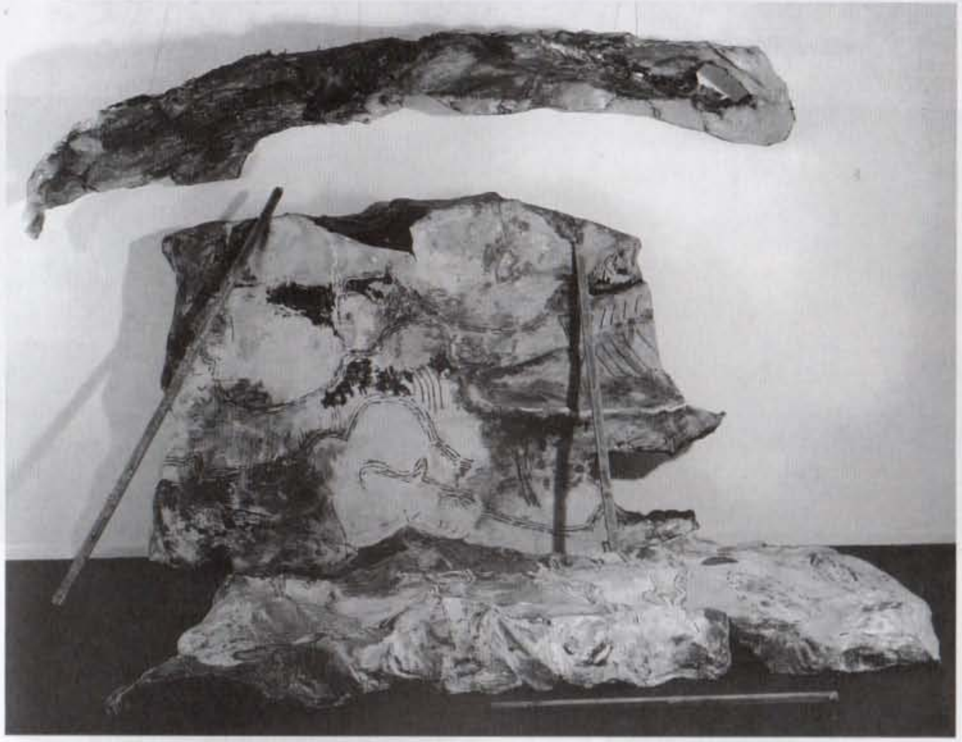


93. Monica Sjoo, *Deus dando à luz*, 1968

de 1936. A sexualidade das formas de Hesse aproximava-se, em termos da forma, das esculturas de Louise Bourgeois (1911-). Pertencentes a uma geração anterior, as obras erotizadas de Bourgeois, produzidas em mármore, gesso e látex, serviam como rica fonte de inspiração para muitas artistas. Tendo iniciado sua produção no começo dos anos 60, ela criou uma série de obras com a toca como tema. Embora envolventes e tranqüilizadores, esses espaços podiam se transformar em armadilhas, sempre precisando de uma se-

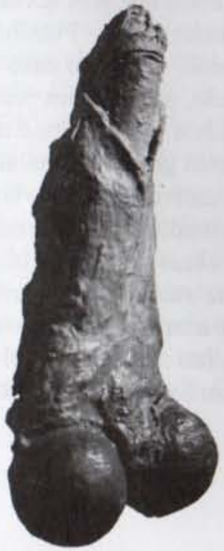


94. (acima) Eva Hesse, *Acessão V*, 1968

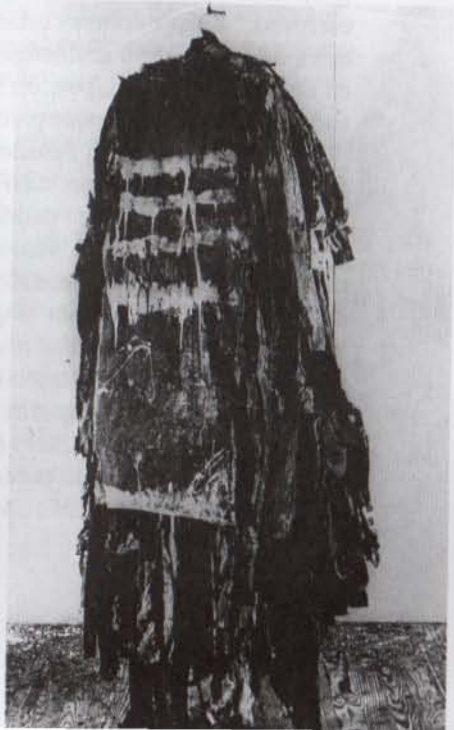


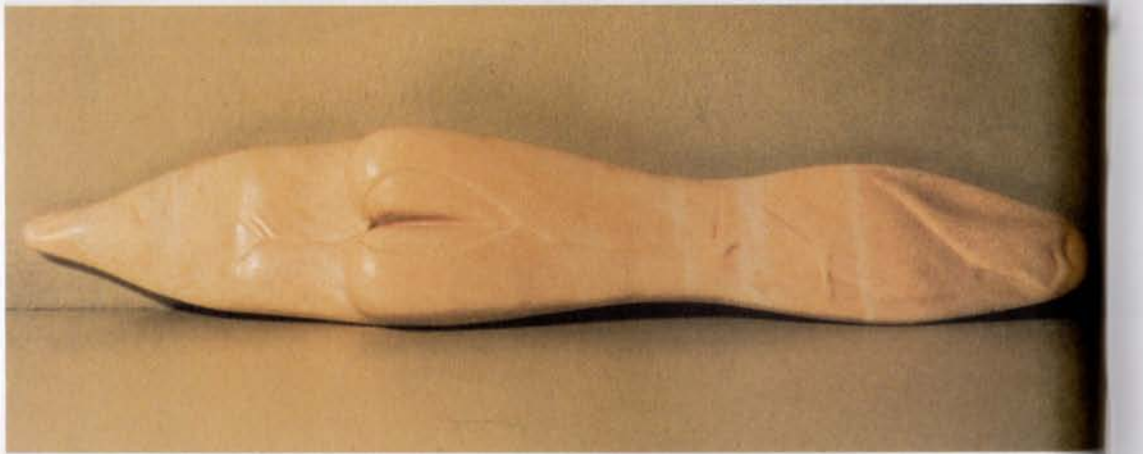
95. (acima) Nancy Graves, *Pintura rupestre paleoindígena, sudoeste do Arizona (para o Dr. Wolfgang Becker)*, 1970-71

96. (abaixo) Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968



97. (extrema direita) Harmony Hammond, *Presença IV*, 1972





98. Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969-70

gunda entrada nos fundos para permitir que se escapasse deles. A fálica *Fillette*, de 1968, pendendo por uma de suas extremidades de um gancho de arame, e as suaves dobras e contornos da agressiva forma geral da *Femme Couteau* (1969-70) exemplificam a constante combinação, feita por Bourgeois, entre destruição e sedução. Ela escreveu: "Estas mulheres estão eternamente em busca de uma maneira de se tornarem mulheres. Sua ansiedade provém de sua dúvida de que, algum dia, possam vir a ser receptivas. A batalha é travada no nível de terror que precede qualquer coisa que seja sexual." 96

As grades da artista canadense Jackie Winsor (1941-) também faziam um uso idiossincrático do Minimalismo, como no caso de Hesse. Regulares em seu padrão, elas, contudo, nunca eram previsíveis, devido ao fato de Winsor empregar galhos irregulares, e não madeira plana. A irregularidade repetitiva dessas grades possui algo da "estrutura antiformalista" a que se referia a americana Nancy Graves (1940-95). Mais que as instalações perturbadoramente ternas e diversificadas de Ree Morton (1936-77), as obras de técnica mista 95 de Graves – a *Pintura rupestre paleoindígena, sudoeste do Arizona (para o Dr. Wolfgang Becker)* (1970-71), por exemplo – utilizavam realidades sociais fora do predomínio masculino na cultura ocidental. Contudo, como no caso de Hesse, também havia um forte antecedente à sua obra nas liberdades formais da pintura de respingos de Pollock, e o mesmo ocorria com relação a Harmony Hammond (1944-), outra artista americana. Hammond construiu suas "Presenças" usando fios, cabelo e tiras de tecido pintadas e arrancadas de vestidos. 97 Nestas obras, cujo título coletivo expressa um desejo de afirmar uma identidade que não se subordina à autoridade de um macho nem depende dela, Hammond objetivava "contactar toda uma tradição de sentimentos femininos" e "eliminar as distâncias entre pintura e escultura, entre a arte e a 'arte das mulheres', bem como entre a arte presente no artesanato e o artesanato presente na arte".

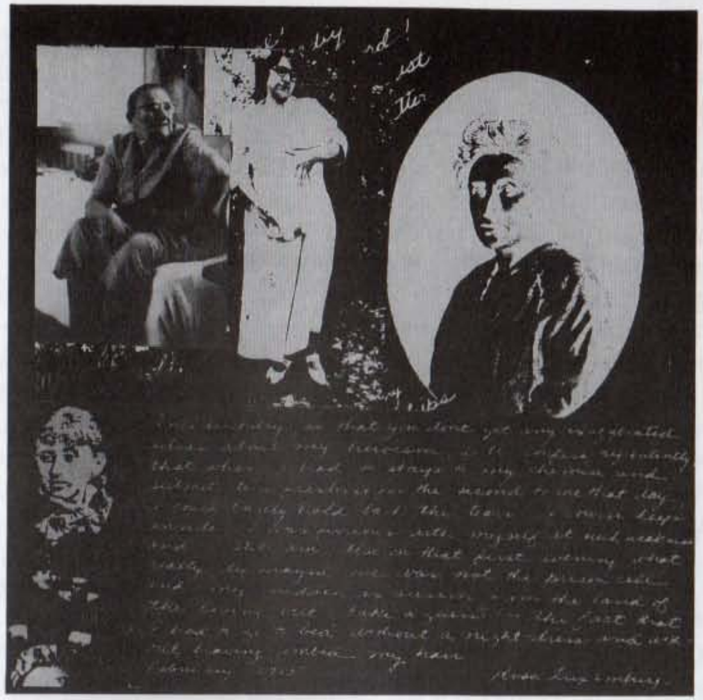
Apesar das muitas facetas positivas do empenho de Chicago, logo surgiram algumas questões. *O jantar* foi um projeto enorme, e Chicago não trabalhou nele sozinha, necessitando da ajuda de alguns assistentes para concluí-lo. A natureza de sua colaboração, a de líder e amanuense, não era, na essência, diferente daquela das estruturas hierárquicas predominantes na sociedade. Apesar de seu sucesso parcial na tarefa de atrair para o grande número de mulheres artistas a atenção dos curadores, colecionadores e críticos responsáveis por decidir o que deveria ser mostrado e criticado, que garantias havia de que essa atenção seria mantida? O que poderia impedir que esses mesmos curadores, colecionadores e críticos, depois de um intervalo razoável, encontrassem outras razões, igualmente "válidas", para devolver, mais uma vez, as obras de arte ao porão? Evidentemente, não bastava promover as mulheres artistas sem, ao mesmo tempo, esforçar-se por desmantelar os pressupostos e as ortodoxias institucionais dos museus e galerias, dos colecionadores e dos críticos. Nos anos seguintes à série "Grandes deusas", Mary Beth Edelson elaborou uma série de pôsteres que objetivavam essa subversão. Em *A morte do patriarcado / A lição de anatomia de A. I. R.* (1976), por exemplo, ela tomou a *Lição de anatomia* de Rembrandt e colou cabeças de mulheres artistas contemporâneas nos estudantes da assistência, transformando o cadáver, do corpo de um indivíduo do sexo masculino, no corpo do patriarcado.

As implicações mais amplas da maneira como feminismo pensava a arte foram-se tornando cada vez mais claras em meados dos anos 70. Insistir no direito de não agir nem como sujeito neutro nem como substituto do macho, mas como mulher, havia posto em foco a questão da identidade. Contudo, apesar de reconhecida como tal, não era uma questão que pudesse se confinar aos limites do gênero. A identificação e a compreensão de que alguém se diferencia dos outros englobam considerações sobre sexualidade, classe social, origem racial e cultural.

Muitas artistas que já apresentavam um certo envolvimento com questões políticas em suas obras passaram a incluir nessas questões a área da consciência feminista. Adrian Piper (1948-) começou sua carreira como um conceitualista linha-dura, mas foi-se tornando cada vez mais consciente do quanto sua identidade como negra afetava a forma e a intenção de sua obra. Em suas *performances*, ela adotou uma identidade andrógina e culturalmente ambígua. Com maquiagem branca no rosto, um bigode pintado, cabelo em estilo afro e envolta por uma luz difusa, ela se tornou, como em *Eu sou a localização #2* (1975), ponto de convergência de crenças, atitudes e forças sociais. Ela afirmou: "Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros e, ao mesmo tempo, dela me distancio."

Também nos Estados Unidos, May Stevens (1924-) produziu uma obra centrada em Rosa Luxemburgo, a comunista alemã assassinada, e Martha Rosler explorou a *anorexia nervosa* em *Perder: uma conversa com os pais* (1976), ligando a condição feminina não apenas ao problema da identidade feminina, mas também ao papel da indústria alimentícia no jogo maior das forças econômicas e políticas que moldam nossa noção do ideal de beleza. Nancy Spero (1926-) fez amplos painéis, semelhantes a rolos de papel, que continham desenhos, fragmentos de texto e repetidas imagens de natureza mítica. Em *Tortura das mulheres* (1976), por exemplo, a lenda 101 babilônica de Marduk e Tiamat – em que o corpo de Tiamat é dividido ao meio para formar a Terra e o céu – é posta ao lado do relato de uma modelo chilena que foi presa e torturada pela polícia secreta do general Pinochet.

SURROUNDED
AND
CONSTRAINED



100. May Stevens, *Rosa da prisão*, 1977-80

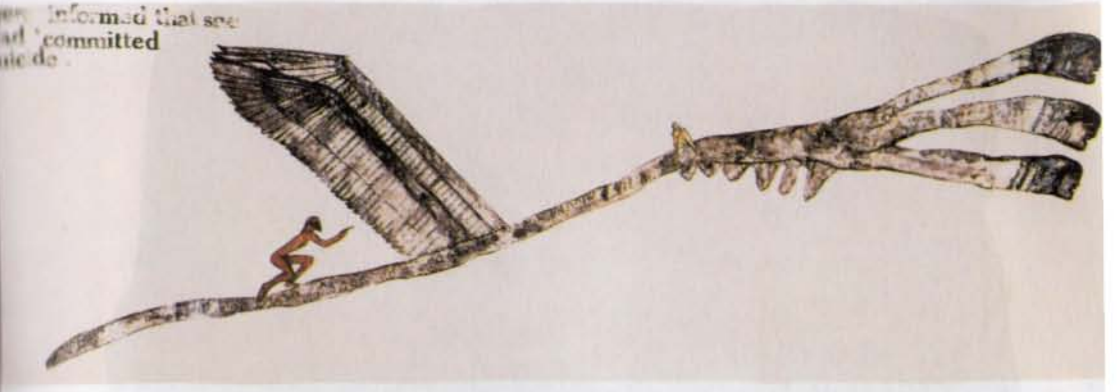
Na Europa, muitas obras mostravam-se expressamente preocupadas com as questões sociais, tais como igual pagamento, cuidados com as crianças, salário para o trabalho doméstico e representação sindical para o trabalho de meio período. Todas estas questões afetavam predominantemente as mulheres, ligando-se à sua preocupação mais ampla de encontrar uma voz para se expressar. Como

99. (esquerda) Adrian Piper, *Eu sou a localização #2*, 1975

comprovam os comentários de Lippard, em sua própria caligrafia, o problema remontava à ferramenta básica da expressão: a linguagem. Até esta, por meio de sua estrutura e das idéias ligadas às palavras, contribuía para o predomínio das atitudes patriarcais. Ao falar, um homem podia ser ele mesmo. Em contraste, a mulher era forçada a usar uma linguagem que, num sentido real, não lhe pertencia e não podia falar por ela. Para falar, ela estava sempre desempenhando um papel, adotando uma *persona* ou fingindo ser algo ou alguém que ela não era. Se isto era verdadeiro com relação à linguagem, sem dúvida também o era com relação às técnicas da arte. Como uma mulher poderia pintar sem aceitar a história de um meio de expressão em que seu sexo havia desempenhado um papel tão pequeno? Como os tradicionais materiais empregados pela escultura poderiam se separar de seu valor inerente sem um sistema de mercado baseado nas estruturas de poder, igualmente tradicionais, dominadas pelo macho?

Um rápido exame da história da pintura revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino. As mulheres começaram a perguntar como lhes seria possível representar-se por meio de formas que não levassem, automaticamente, ao incremento dessa tradição. Da mesma maneira que o separatismo estabeleceu um distanciamento com relação aos homens, com o objetivo de se organizar e tomar decisões, o uso de novos (ou, pelo menos, mais novos) materiais e técnicas provocava , até certo ponto, o problema de ter que se ocupar de toda a história da arte antes de poder dizer alguma coisa nova. A fotografia, o vídeo, o filme, o som, a *Performance* – todas as táticas fornecedoras de informações que haviam começado a ampliar o domínio da arte tão recentemente – tudo parecia constituir meio apropriado para a abordagem desse tema.

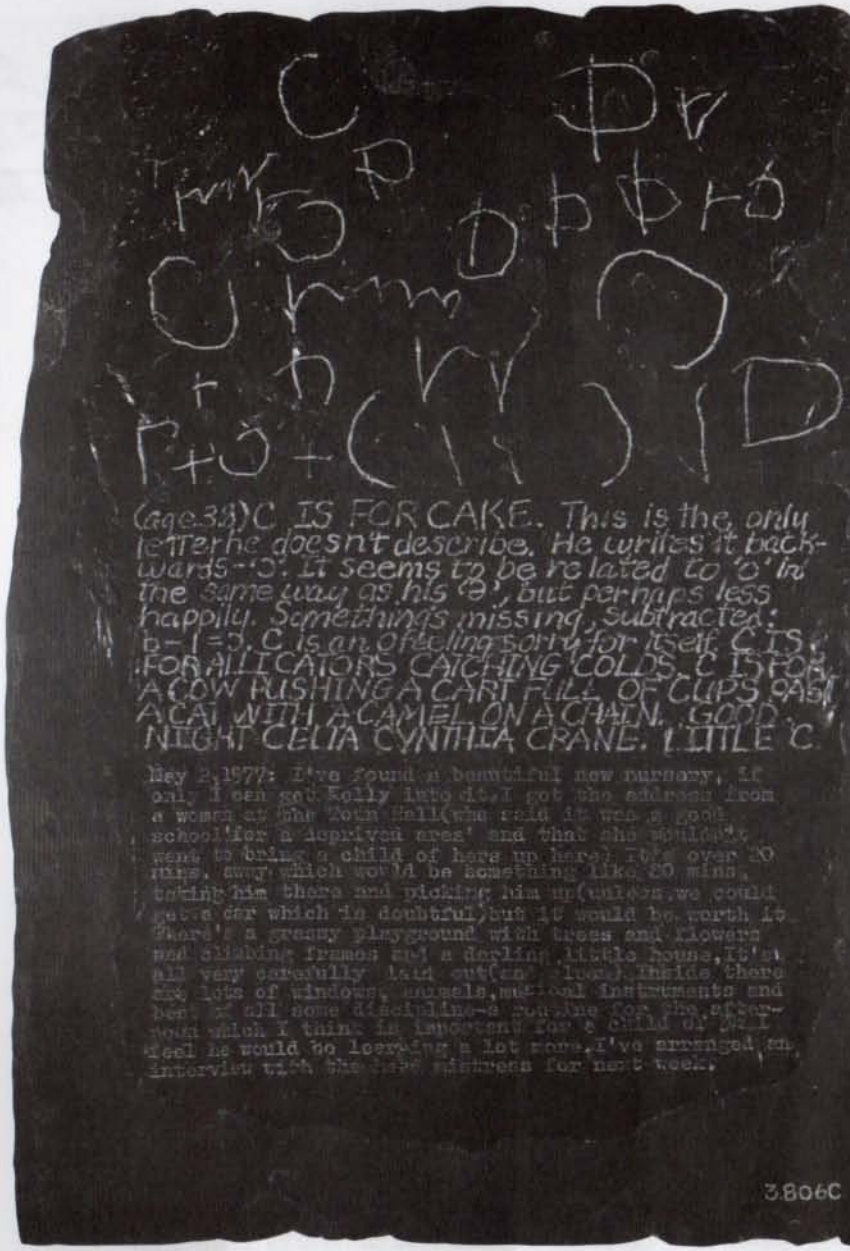
Nos EUA, Martha Wilson (1947-) e Jackie Apple (1941-) executaram *performances* em que mudaram de identidade e se redefiniram. Trabalhando juntas e com outras artistas em *Transformação: Cláudia* (1973), elas almoçaram, já devidamente caracterizadas, num restaurante de Manhattan antes de se dirigirem, de uma formação agressiva e consumista, para as galerias do SoHo. Eleanor Antin (1935-) também executou *performances* assumindo diferentes *personae* e escrevendo biografias para elas. Embora algumas delas – uma *prima ballerina*, uma enfermeira – acentuassem as qualidades femininas tradicionalmente aceitas, outras – um rei, um ator de



101. Nancy Spero, *Tortura de mulheres*, 1976 (detalhe)

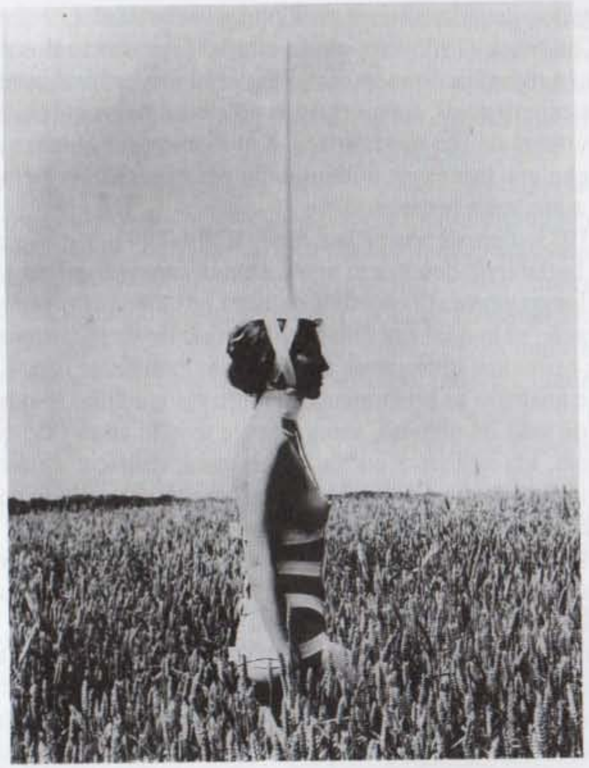
cinema negro – exploram, de maneira incomum, a questão de quem ela era. Antin afirmou a respeito destes *alter egos* que "as usuais referências para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas à minha liberdade de escolha". Em *Entalhe: uma escultura tradicional* (1972), Antin fotografou-se nua diariamente durante um período em que perdeu vários quilos devido a um regime. Outras artistas americanas, inclusive Laurie Anderson (1947-), Julia Heyward (1949-) e Joan Jonas (1936-) com seu alter ego, Organic Honey, envolveram-se em *performances* e no trabalho com som e vídeo.

A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, "contrastante" e "feminina", foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o pessoal *é* político. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte. A série "Arte de manutenção", de Mierle Laderman Ukeles (1939-), iniciada em 1969, enfocava as funções necessárias da vida urbana cotidiana, particularmente o destino do lixo e a limpeza, em geral ignoradas. Numa *performance*, *Saneamento de toque* (1979-80), ela apertou a mão de todos os empregados do departamento de limpeza pública de Nova York. Na Grã-Bretanha, as *performances* de Bobby Baker (1950-) giravam em torno de suas inevitáveis responsabilidades como mãe: fazer compras, cozinhar e cuidar dos filhos. Este enfoque na realidade do-



(age 3.8) C IS FOR CAKE. This is the only letter he doesn't describe. He writes it backwards-'Ɔ'. It seems to be related to 'ɑ' in the same way as his 'ɘ', but perhaps less happily. Something's missing, subtracted: b-1=Ɔ. C is an ɑ feeling sorry for itself. C IS FOR ALLIGATORS CATCHING COLDS. C IS FOR A COW PUSHING A CART FULL OF CUPS PAST A CAT WITH A CAMEL ON A CHAIN. GOOD-NIGHT CELIA CYNTHIA CRANE. LITTLE C.

102. Mary Kelly, *Documento pós-parto, documentação VI*, 1978-79



103. Rebecca Horn, *Unicórnio*, 1970-72

méstica, também presente na obra de Tina Keane, Rose Finn-Kelcey (1945-), Kate Walker (1938-), Sally Potter, Rose English e muitas outras, desafiava o bom senso tradicional de que certos tipos de temática eram mais importantes que outros. No final dos anos 70, Keane, em vez de se limitar às responsabilidades que tinha para com sua filha pequena, passou a explorá-las, incorporando canções e jogos infantis como conteúdo e princípio estruturador em várias ocasiões. Para *Falando em línguas* (1977), uma *performance* com fitas e *slides*, Potter combinou uma fala sua dirigida à multidão no Speakers' Corner* do Hyde Park de Londres com uma meditação sobre o personagem que deveria assumir para poder executar sua *performance*. Helen Chadwick (1953-96), ainda estudante no início dos anos 70, começou a trabalhar usando como material seu próprio corpo, bem como as experiências, memórias e o potencial desse corpo, além do fato inevitável de sua mortalidade. Em todas essas obras, a evidente intenção era fazer que a identidade e a experiência pessoal tornassem a ser tema respeitado.

---

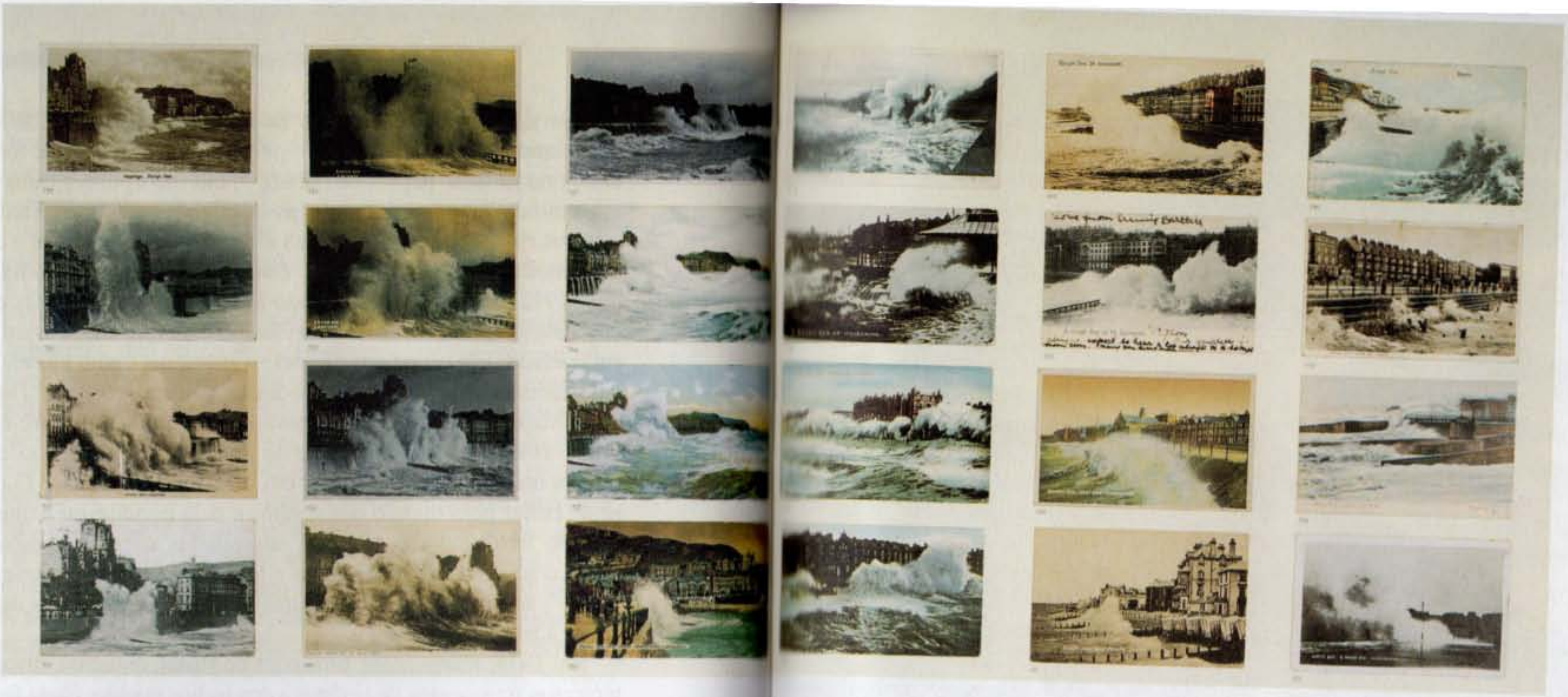
* Espécie de tribuna livre em que qualquer pessoa pode se dirigir a seus concidadãos. (N. do T.)

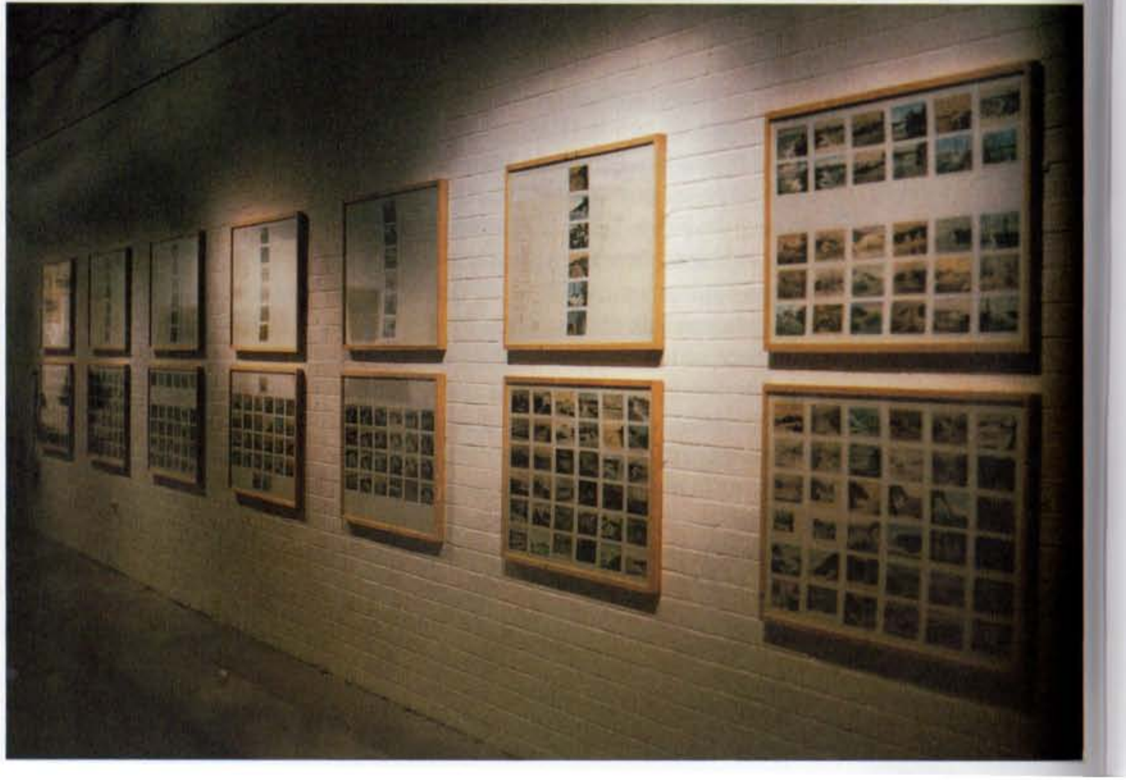
Em 1973, a artista americana Mary Kelly (1941-), que então morava na Inglaterra, deu início a seu *Documento pós-parto*, um projeto de longo prazo. O objetivo da obra era discutir o processo de socialização pelo qual seu filho recém-nascido teria que passar durante os primeiros cinco anos de sua vida. Para fazer isto, Kelly registrou e analisou as comunicações entre ela e o filho. No primeiro estágio de vida do menino, antes que ele tivesse adquirido qualquer linguagem, ela utilizava outros sinais para verificar se ele estava bem, principalmente a situação de seu intestino, revelada pelo conteúdo de suas fraldas. Estes sinais, posteriormente, deram lugar a palavras, desenhos, frases e, de maneira mais intensa, sinais de autoconsciência. Com este material, Kelly construiu um quadro do processo de entrada para a sociedade e, ao mesmo tempo, revelou como sua participação nesse processo, como mãe da criança, reforçou sua própria posição social subordinada. A teoria neomarxista não foi a única coisa decisiva para Kelly desenvolver seu pensamento nesta obra; de igual importância foi a reinterpretação estruturalista de Freud desenvolvida pelo psicanalista francês Jacques Lacan.

As obras fotográficas, cinematográficas e de *performance* das artistas alemãs Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding (1944-) e Rebecca Horn (1944-) preocupavam-se com o pessoal e o psicológico, e não com os aspectos declaradamente políticos da identidade. As obras feitas por Horn serviram como vestuário em seus primeiros filmes. Normalmente projetadas para serem usadas, elas exageravam ou atenuavam algum aspecto da anatomia ou de uma função
103 do corpo: estendendo a cabeça, como em *Unicórnio* (1970-72), e, em outras ocasiões, prolongando os dedos, cobrindo o corpo com penas ou amarrando cuidadosamente as pernas e braços de dois protagonistas uns nos outros de modo que o movimento independente se tornasse impossível.

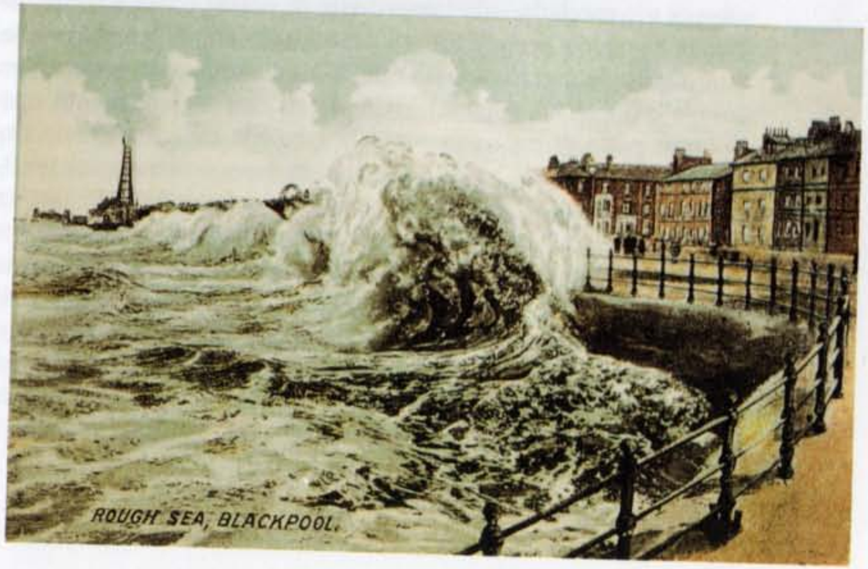
Susan Hiller (1942-), outra americana que morava e trabalhava na Grã-Bretanha, formara-se antropóloga e continuava a usar elementos da técnica do trabalho de campo em sua arte. Reunindo fragmentos da cultura material – cartões-postais, cacos de louça, recortes de jornais, papéis de parede –, ela incorporava estes artefatos, amiúde baratos ou triviais, às instalações que revelavam e examinavam a forma como refletiam e reforçavam as atitudes e crenças
da sociedade que os produzira. *Dedicado aos artistas desconheci-* 104
dos (1972-76) teve início quando Hiller notou que muitas cidades da costa britânica vendiam cartões-postais que mostravam o mar encapelado. Ela escreveu: "Tratei os materiais como chaves para o lado inconsciente de nossa produção cultural coletiva. *Dedicado aos artistas desconhecidos* tratava das contradições entre as palavras e as imagens, ocupando-se do fato de as palavras não explicarem as imagens – elas existem em universos paralelos." O interesse de Hiller pelo mundo dos sonhos e pela noite levou a uma apropriação feminista das técnicas surrealistas de escrita automática que, como a escrita, o discurso e a canção "proficuamente incoerentes", se fez presente em muitas pinturas e instalações de som e vídeo a partir dos anos 70.

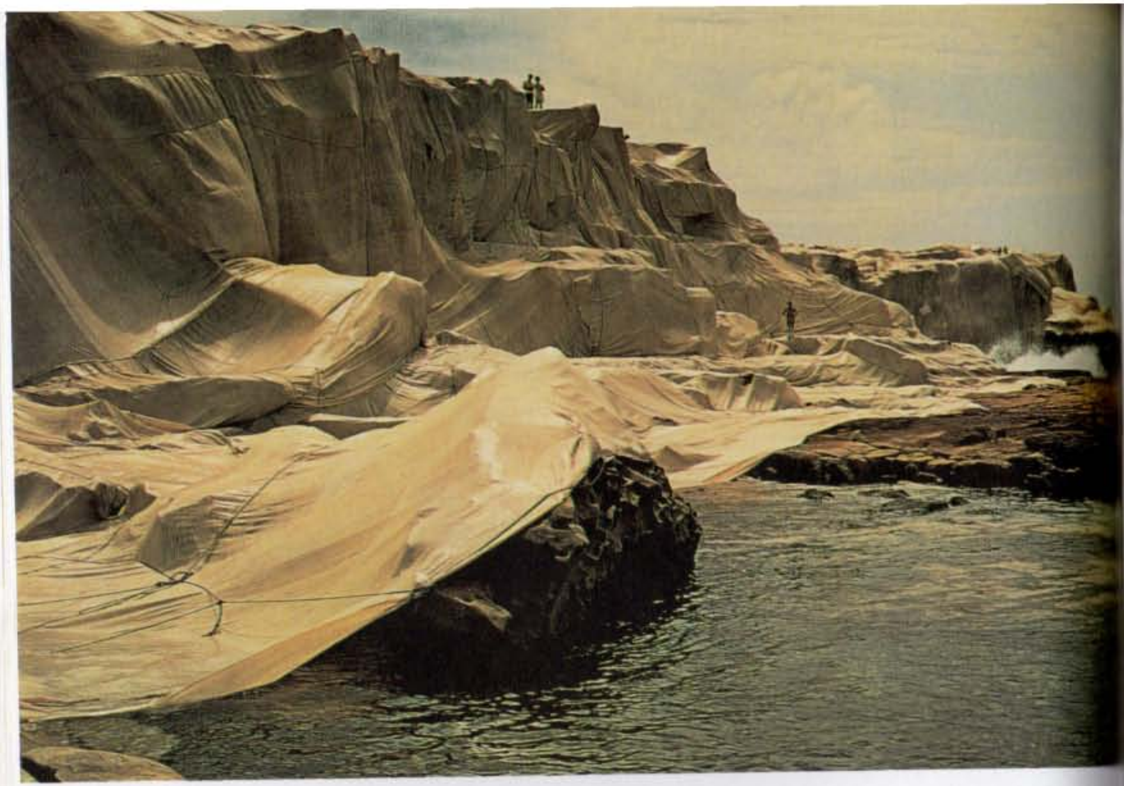
Em 1978, *Fragmentos*, uma obra de Hiller, registrou, dispôs e interpretou fragmentos de cerâmica dos índios pueblo. Cada fragmento de cerâmica formava uma linha, ao mesmo tempo real e imaginária, entre a cultura de Hiller e aquela da qual se originara. Este tipo de ligação, em que uma ancestralidade mitologicamente rica irrompe na realidade contemporânea, também podia ser encontrada nas instalações de Charles Simonds (1945-). Simonds produzia sítios arqueológicos em miniatura, ruínas de supostas civilizações pré-colombianas, colocando-os nos cantos e rachaduras de edifícios dos bairros hispânicos de Nova York. O crítico Alan Moore escreveu que suas diminutas habitações "fornecem um modelo de civilização divorciado de seu contexto e casado com outro, ao mesmo tempo que imprimem à comunidade uma subvida imaginária". *Fora/Dentro* (1974), como sugere seu título, foi disposto dos dois lados da vitrine de uma loja, de modo que, à medida que o tempo avançava, a parte exterior se desintegrava, enquanto a metade protegida permanecia intacta. Este contraste entre o destino das duas partes da obra de Simond representou um dilema para muitos artistas dos anos 70. O total questionamento da arte e suas instituições que havia se desenvolvido nos anos precedentes seria de pouco valor se a compreen-





104. Susan Hiller, *Dedicado aos artistas desconhecidos*, 1972-76 (painel único, detalhe; instalação, vista parcial; cartão-postal)


ROUGH SEA, BLACKPOOL.



105. Christo e Jeanne-Claude, *Costa recoberta, Little Bay, Austrália*, 1969

são por ele revelada – da importância de coisas como o meio ambiente, o poder, a propriedade e a identidade cultural e sexual na determinação do significado de uma obra de arte – não pudesse ser "usada". O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida. A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de contornar este dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição e os meios de comunicação – televisão, rádio e publicidade – como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias.

Como já argumentara o feminismo com relação à obra das mulheres, não bastava apenas mudar o julgamento. O método de trabalho também tinha que ser reavaliado. Não era mais aceitável que os artistas contratados para realizar obras destinadas a locais públicos simplesmente impusessem suas soluções a um público passivo. Longos períodos de consulta, de reuniões e de discussões abertas eram necessários para estabelecer os desejos e necessidades da população local antes que a obra fosse realizada. Um método de trabalho como o de Christo e Jeanne-Claude – que nunca haviam sido contratados para executar obras e pagavam seus projetos do próprio bolso – poderia, nessas condições, receber o devido reconhecimento. Foi o que aconteceu com suas grandes obras de arte temporária, tais como *Cerca corrente, Califórnia* (1972-76), *Cortina do vale, Colorado* (1970-72) e *Costa recoberta, Little Bay, Austrália* (1969), 105 em que o longo período de tempo necessário para a obtenção das autorizações necessárias e para a organização de recursos e trabalhadores era parte integrante do resultado final.

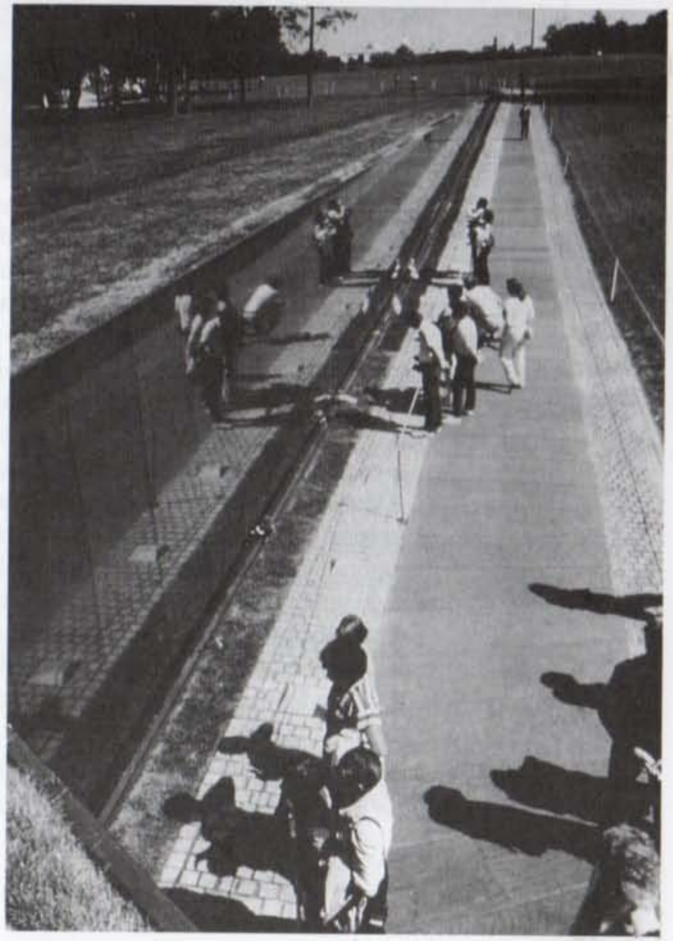
A arte russa revolucionária e os murais dos mexicanos Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) foram vistos como influência precursora pelos artistas públicos dos anos 70. A pintura mural tinha dois objetivos: representar eventos que celebravam o poder político da classe trabalhadora (em cujas áreas eles predominavam) e propiciar um certo incentivo visual no que, originalmente, era uma área decadente. Muitos desses projetos de caráter comunitário foram realizados nos EUA e na Europa. Rejeitar o sistema de galerias devido a seu inerente elitismo só seria aceitável se as alternativas buscadas constituíssem arte popular, e não populista. Para aparecer num local público, essa arte deveria ser aceita pela maioria e ter um significado claro, nunca se limitando a ser agradável às pessoas. A consulta durante o planejamento do mural de Desmond Rochfort a ser pintado na base e nos suportes da Westway, uma via expressa londrina, por exemplo, gerou papel suficiente para formar uma exposição chamada "Arte para quem?" na Galeria Serpentine.

Stephen Willats (1943-), que também expôs obras na "Arte para quem?", trabalhava numa sistemática fechada e bem definida. Usando casas da zona oeste de Londres como unidades sociais geograficamente distintas, ele desenvolveu, com alguns de seus moradores, um questionário que toda a comunidade foi convidada a responder. As folhas com as respostas foram exibidas para que todos vissem como os problemas comuns a todos, tais como saúde, poluição sonora, ausência de opções de lazer, transporte, educação, e assim por diante, podiam ser resolvidos. Entretanto, *De um mundo codificado* (1976), *Vivenda vertical* (1978) e o *Projeto de Recursos Sociais do Oeste de Londres* (1974) também eram obras de caráter social. Elas duravam o tempo necessário para que pudessem gerar perguntas e obter respostas. Qualquer mudança que os projetos pudessem provocar não constituía parte integrante deles.

Para satisfazer o critério da aceitabilidade do público em geral, essas obras eram amiúde tradicionais quanto à forma e inequívocas quanto ao significado, exibindo uma forte intenção moral e educativa. Uma notável exceção ao caráter figurativo da arte pública foi o *Memorial dos veteranos do Vietnã* (1982) em Washington D.C., da autoria de Maya Ying Lin. Aqui, a abstração sóbria e radical do Minimalismo dos anos 60, em vez de rejeitada e tida como irrelevante por todos – com exceção de uma minoria privilegiada –, foi aceita como totalmente apropriada a uma comemoração sem celebração. Um importante fenômeno a ganhar destaque nessa época foi a arte do grafite, que discutiremos posteriormente.

A arte com base na comunidade não estava mais livre das limitações econômicas que a arte da qual ela tentava se distanciar. A dificuldade de "consumir" a *Performance*, a Instalação e a arte pública da maneira normal – adquirir a obra e levá-la para casa – significava que ela exigia um fundo subsidiário para poder existir de alguma forma. Os anos 70 testemunharam um crescimento no patrocínio público. Isto não significava uma decadência do mercado de arte, mas uma transferência de seus imperativos operacionais para a esfera do governo nacional e local. É fácil ser cínico e sorrir com superioridade do idealismo equivocado dos que achavam que, ao fazer um apelo direto à população como um todo, tornariam convincente o valor da arte para muitas pessoas. Mas o cinismo rematado também se equivocaria, pois a expansão do envolvimento governamental e semigovernamental no financiamento das artes era sintomática de uma crença cada vez maior na necessidade da arte na moderna sociedade democrática. A arte, sem dúvida, não era um luxo, mas algo que qualquer sociedade evoluída que se prezasse deveria ter como marca de sua condição de civilizada. Pode ter parecido a algumas pessoas que receber uma bolsa do National Endowment for the Arts, nos Estados Unidos, ou do Arts Council, na Inglaterra, ou beneficiar-se, na Holanda, de uma remuneração estatal registrando-se como artista profissional, não passava de uma forma sofisticada de parasitismo. Uma interpretação mais esclarecida significava reconhecer tal fato como mais uma responsabilidade de uma política de consenso. Contudo, não foi casual que este estado de coisas surgisse nos anos 70, exatamente naquele período em que o consenso político do pós-guerra já se preparava para dar lugar às realidades mais ásperas e, em termos fiscais, mais desreguladas dos anos 80.

Uma estratégia alternativa para a obtenção de fundos lutava pela auto-suficiência. Em 1971, um grupo de artistas, músicos e baila-

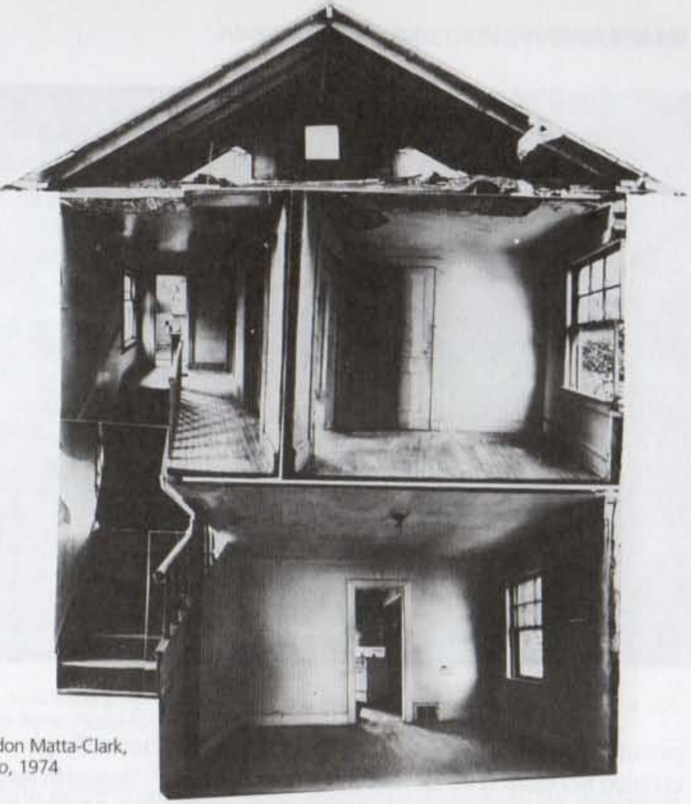


106. Maya Ying Lin, *Memorial dos veteranos do Vietnã*, 1982

rinos, que incluía Gordon Matta-Clark (1943-78), Richard Landry (1938-), Tina Girouard (1946-) e Carol Goodden, estabeleceu-se num imóvel do SoHo de Nova York, remodelando-o e abrindo o restaurante "Food". Os antigos armazéns e edifícios industriais da Baixa Manhattan tinham sido ocupados por artistas ansiosos por encontrar estúdios espaçosos e baratos. O "Food" não oferecia apenas um serviço a essa crescente comunidade, mas também um trabalho e, portanto, um apoio financeiro a muitos de seus membros.

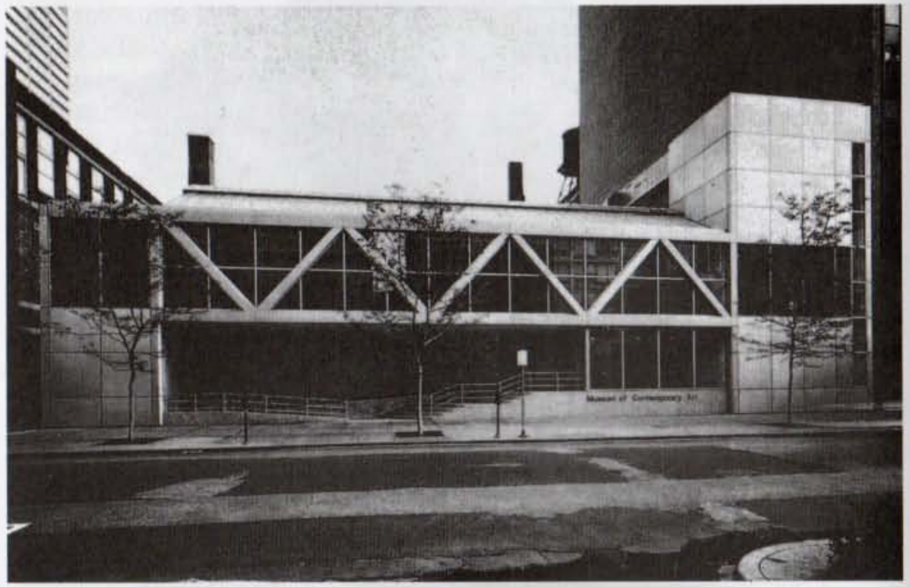
O próximo projeto colaborativo de Matta-Clark, com alguns colegas do "Food" e também Richard Nonas (1936-) e Laurie Anderson, foi a "Anarquitetura". O objetivo do grupo era ocupar-se dos lugares vazios e não desenvolvidos do espaço urbano: não tanto os edifícios, mas "os locais em que paramos para amarrar os sapatos, lugares que não passam de interrupções em nossos movimentos diários". Esta atitude foi radicalizada, obtendo efeito surpreendente na série de alterações que Matta-Clark fez em edifícios entre 1974 e sua morte, em 1978. Penetrando profundamente neles – o primeiro, *Fragmento* (1974), envolveu o corte total de uma casa pela metade –, ele praticou o que Dan Graham chamava de "ecologia urbana". Ele explicava: "Seu procedimento não significa construir com materiais caros, mas chegar a realizações arquitetônicas por meio da remoção a fim de revelar aspectos históricos dos edifícios comuns e civis. Assim, a exaustão capitalista do material negociável é revertida."

Embora alguns artistas tivessem decidido que a necessidade de uma arte com objetivo social exigia deles que voltassem as costas para as galerias, esta não foi, de forma alguma, uma conclusão universal. A norma continuou a ser, como no caso da *Land Art* e da Arte Ambiental, que os artistas trabalhassem em vários lugares e de várias maneiras. Além disso, é claro, a galeria mostrava-se aberta à investigação. A prática conceitual e pós-minimalista forneceu-lhes o modelo. As econômicas instalações de Michael Asher fizeram da galeria o objeto de uma atenção contemplativa, um "objeto" que incorporava as dimensões históricas, econômicas, administrativas e outras dimensões institucionais ao espaço construído. Para uma mostra na galeria de Claire Copley em Los Angeles em 1973, ele removeu a parede que separava o espaço para exibição do escritório, incorporando a administração diária do local, os planos para futuras exposições, os trâmites das vendas e o trabalho de publicidade à mostra. Em 1979, convidado a executar uma obra para a coleção permanente do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, Asher chamou de "obra" uma parte externa do edifício que ele havia recoberto. Durante a exposição, a cobertura foi removida da fachada e pendurada numa parede interna do edifício. Portanto, a decisão de exibi-la, por parte dos curadores, não foi sem conseqüências, pois afetou todo o conjunto da instituição. O museu passou a ser, quase literalmente, moldado por sua política de exposições. Depois que o período de exposição terminava, a obra era retirada e outra a substituía na fachada do museu.



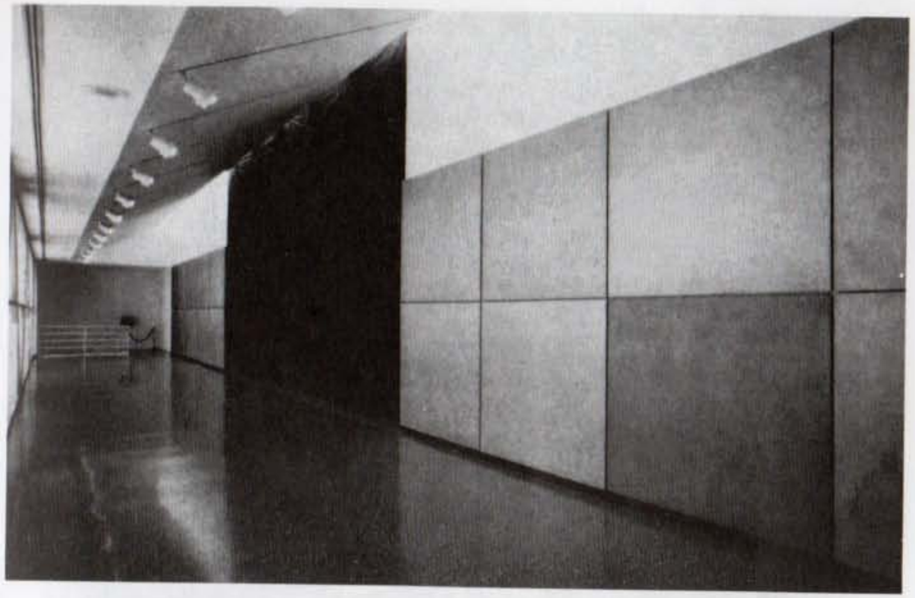
107. Gordon Matta-Clark, *Fragmento*, 1974

A pintura não se fez ausente, de nenhuma forma, durante os anos 70, embora o impacto do novo quadro teórico em que a arte estava sendo produzida a tenha forçado a uma total reavaliação crítica. Para alguns, encantados com o radicalismo crítico do Conceitualismo, a



pintura continuou a ser, segundo as palavras de Victor Burgin, "o anacrônico borratão feito na tela com lama colorida". Segundo esta visão, contudo, o Conceitualismo só poderia ser a oposição academicamente aprovada ao Modernismo. Se ele tinha algo a oferecer, tratava-se apenas de uma possibilidade de novas técnicas e práticas, e não de prescrições estéticas que se limitassem a substituir um conjunto de materiais e técnicas por outro. A arte política ou social, com seu interesse pela relação entre o campo da estética e o da política, ampliou a perspectiva desta dicotomia, sem dúvida branda. Nos anos 60, para os seguidores de Clement Greenberg, tratava-se da recusa de representar a arte distanciada da realidade sórdida, enquanto para os chamados "literalistas" de Michael Fried, o registro da "objetividade" tornava-a parte da realidade. Assim, em pintura, o que nos anos 60 havia sido uma discussão quanto à interpretação da abstração transformou-se, nos anos 70, em um debate quanto ao significado aparente e às conotações políticas da obra figurativa ou não-figurativa.

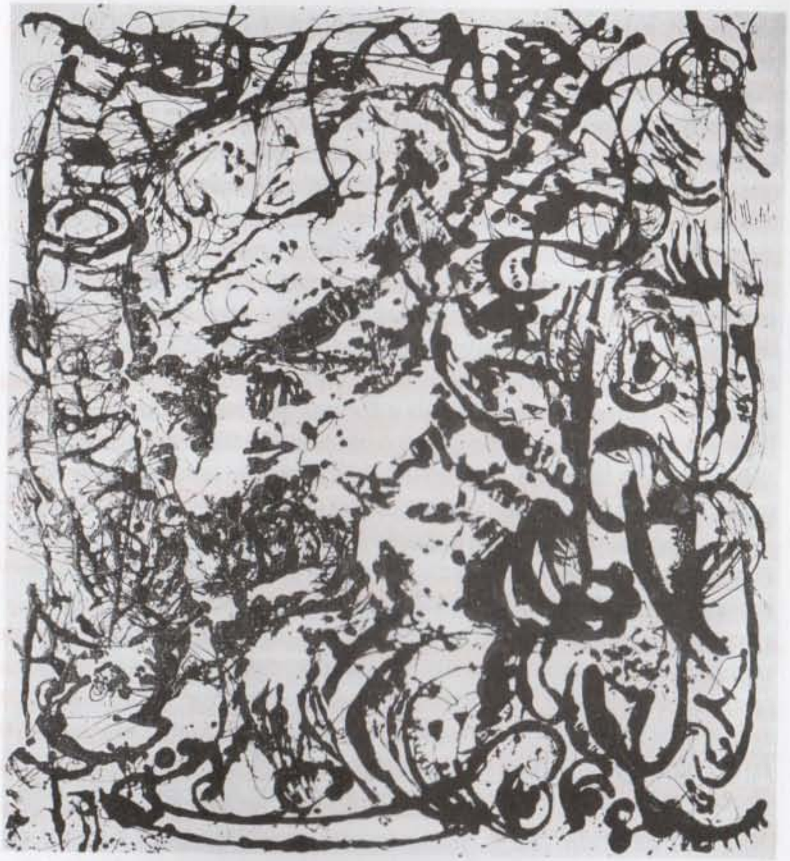
No final dos anos 70, a Art & Language começou a trabalhar numa série de "Retratos de Lênin ao estilo de Jackson Pollock". O casamento entre o quintessencial abstrato e o símbolo do Realismo Socialista – a representação heróica subordinada à vontade política do Estado – parecia impossível; na verdade, tão impossível quanto as realidades sociais por ele representadas, os programas ideológicos e culturais do capitalismo e do comunismo, entrarem em acordo. Contudo, devido a este paradoxo, e não apesar dele, as pinturas do Realismo Socialista funcionam. A técnica de respingos de Pollock, talvez a assinatura mais individual da pintura do século, mostra-se facilmente reproduzível e de sua confusão – que parece arbitrária, mas neste caso, evidentemente, é deliberadamente disposta – surgem os traços do pai da Revolução Russa. As pinturas são, ao mesmo tempo, abstratas e representacionais; entretanto, seus elementos podem ser vistos como se estivessem representando alguma coisa. Esta compreensão de que todas as coisas conotam um significado, quer se pareçam ou não com alguma outra coisa, fez a arte parecer política, fosse esta ou não a sua intenção. Portanto, descartar o engajamento político como algo fora da responsabilidade da estética, como



108, 109. Vista externa e interna do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, com a obra de Michael Asher instalada, 1979 preferiram fazer alguns escultores e pintores, podia ser facilmente tachado de reacionário devido a seu fomento da abordagem tradicional e formalista da arte.

Em 1975, Rosalind Krauss e Annette Michelson, duas colaboradoras da *Artforum*, deixaram a revista para fundar um novo periódico, a *October* (Outubro). Este nome foi "em comemoração daquele momento de nosso século em que a prática revolucionária, a inquirição teórica e a inovação artística uniram-se de maneira exemplar e única". Rejeitava-se a tosca argumentação socialista de que a causa política era favorecida por sua representação solidária. O editorial da primeira edição da *October* proclamava: "A arte começa e termina com o reconhecimento de suas convenções. Não vamos contribuir para a crítica social que, afundada em sua própria falsidade, dá crédito a um objeto de repressão como um mural sobre a guerra do Vietnã, pintado por um liberal branco residente em Nova York, uma guerra travada, em sua maior parte, pelos habitantes dos guetos, comandados por elementos provenientes da classe-média baixa sulista."

O desejo expresso pelas editoras da *October*, o de um profundo debate teórico interdisciplinar, era sintomático da crescente aceitação de que algo havia efetivamente mudado na arte. Embora o Pop e o Minimalismo, bem como seus abalos sísmicos secundários, ainda pudessem ser descritos como respostas ao Modernismo tardio, fazendo, assim, parte dele, o tipo de "intertextualidade" que aqui se propunha era de natureza diferente. A Universidade Livre Internacional de Beuys mantinha uma declarada intenção revolucionária ao apegar-se à idéia de que era possível imaginar um conjunto totalmente diferente de condições sociais e conseguir orientar-se na direção de sua obtenção. A intertextualidade da *October*, incentivando o neomarxismo das revoltas dos anos 60, a análise psicanalítica da subjetividade e da identidade do feminismo, e a tradição fenomenológica explorada pelo Minimalismo (de maneira mais bem-sucedida e aparente nos escritos do filósofo francês Jacques Derrida, cuja influência, em meados dos anos 70, havia transformado o discurso da crítica), representavam o emaranhado de uma realidade social abrangente, da qual era impossível escapar. O artista era tão prisioneiro dessa realidade – ou, pelo menos, das descrições teóricas dessa realidade – quanto qualquer outra pessoa, e a percepção deste fato significa que a noção da arte como reflexão sobre as condições do mundo feita a partir de uma distância crítica segura era agora insustentável.



110. Art & Language *V. I. Lênin de V. Charangovitch (1970) ao estilo de Jackson Pollock II*, 1980

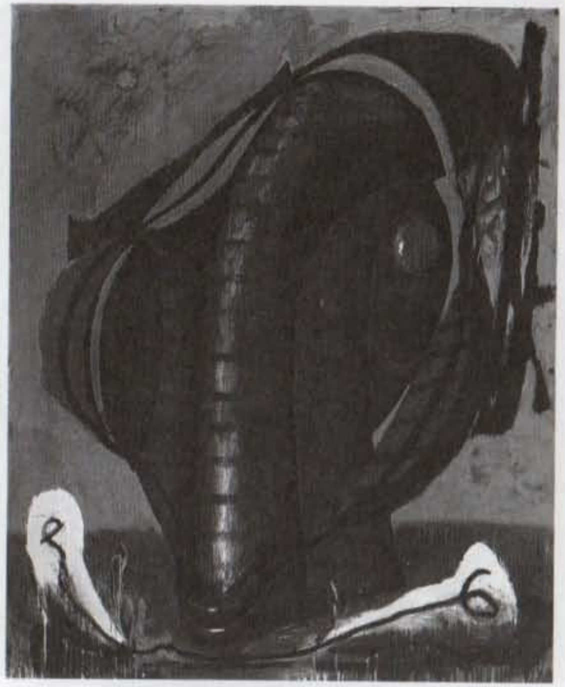
O Modernismo possuía, segundo as palavras do historiador inglês Perry Anderson, três elementos inter-relacionados: um forte senso do progresso histórico na área econômica, política e social, um *status quo* acadêmico contra o qual se devia operar e os frutos de um considerável avanço tecnológico. O primeiro, a idéia do progresso, era menos crível devido às sucessivas guerras, ao caráter repressor do comunismo e à crescente percepção de que o progresso, para o Ocidente, amiúde significava exatamente o oposto para outras partes do mundo. Da mesma forma, no campo das idéias, a percepção de que a pesquisa, longe de ser uma inquisição inocente, era quase inteiramente ditada pelas circunstâncias econômicas e políticas alheias a seu objeto acabou por minar o pensamento de que o aumento do conhecimento era sempre dirigido para um maior esclarecimento. Normalmente, as pessoas extraíam o conhecimento a partir das informações necessárias para que pudessem construir melhores armas ou manipular os atingidos por elas de maneira mais efetiva. Por fim, o caráter inquisitivo da arte contemporânea, com seu prolífico arsenal de materiais e formas, há muito deixara de validar a novidade em si mesma como arma potencial, se é que algum dia havia feito tal coisa. A diversidade da arte, mesmo sob suas formas radicais e "políticas", agora se transformara em norma acadêmica e institucional. A acomodação da arte pública, do artista e da *Performance* devida a fundos nacionais e regionais refletia-se na educação, com as faculdades ampliando seus currículos a fim de incluir cursos não apenas de pintura e escultura, mas também de desenho mural e outras "disciplinas" abrangentes que incluíssem elementos combinados, alternativos ou experimentais. Acreditava-se que o Modernismo, pelo menos como havia sido entendido e descrito a partir de Manet e do Impressionismo, tinha chegado ao fim; agora veríamos o mundo como pós-moderno. A utopia havia sido substituída pela distopia.

4. PÓS-MODERNISMOS

Os problemas financeiros tiveram um grande impacto na arte, como em tudo mais, e nos anos 80 os negociantes voltaram a trabalhar com seus próprios recursos. Em 1981, o curador Christos Joachimedes, que operava na Alemanha, escreveu: "Os estúdios dos artistas estão novamente cheios de potes de tinta." Esta observação serviu como introdução à exposição "Um novo espírito na pintura", realizada na Academia Real de Londres e organizada por Joachimedes com Norman Rosenthal, da Academia Real, e Nicholas Serota, então diretor da Galeria de Arte de Whitechapel e, posteriormente, da Tate. No ano seguinte, o crítico italiano Achille Bonito Oliva cunhou o termo "Transvanguarda internacional" como título de seu livro que proclamava o ressurgimento da pintura como predominância na arte mundial. Ele assim escreveu: "A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura."

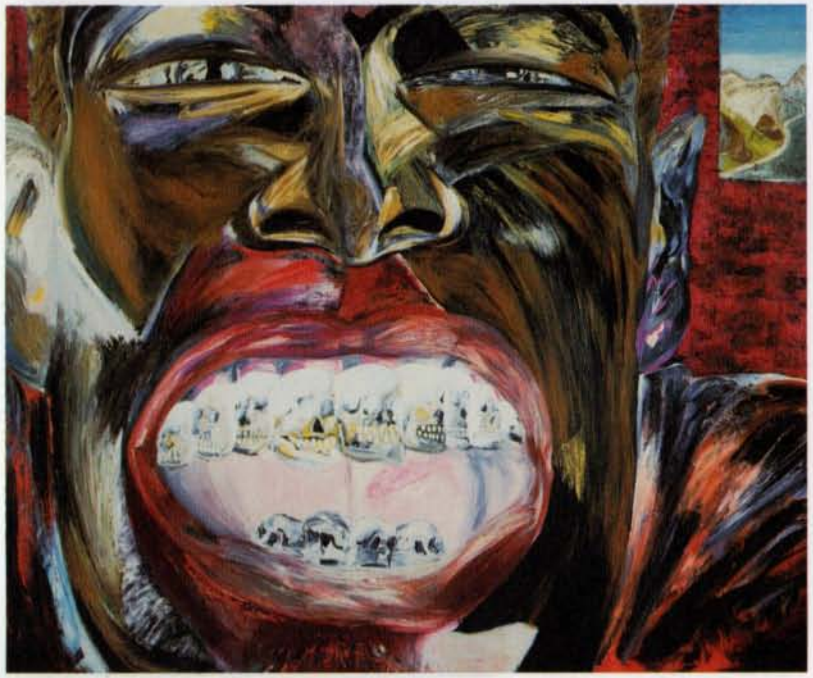
Oliva destacava a morte da idéia do progresso em arte. Não havia mais uma "história da arte" linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção. Uma das conseqüências de a arte ter-se livrado do desenvolvimento passo a passo era a liberdade de buscar inspiração em toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período imediatamente anterior e a ele respondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até deveria, citar qualquer período que desejasse. Além disso, ela agora não precisava restringir-se às belas-artes ou às artes "elevadas", mas também podia empregar o artesanato ou outras técnicas, materiais e temas culturais "inferiores" onde lhe parecesse adequado. A novidade não mais podia ser critério de julgamento pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo até mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro. A citação podia aparecer sob inúmeras formas – cópia, pastiche, referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante –, mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade. Assim, essas formas cobriam um amplo espectro de critérios. Sem dúvida, havia um elemento de nostalgia na Transvanguarda, que também foi amplamente conhecida por Neo-expressionismo. O Conde Giuseppe Panza di Biumo, um dos mais importantes colecionadores de arte minimalista e pós-minimalista, a via como um movimento retroativo, uma regressão a uma arte que era facilmente apreciada, depois da aparente dificuldade de boa parte da arte dos anos 60 e 70. Promover a arte mais recente como uma essencial volta à pintura, em especial a de grande formato, a pintura machista que havia sido contestada pelo feminismo, era um exercício de *marketing*, uma rejeição conservadora da indagação crítica do Conceitualismo e uma capitulação às insistentes exigências do mercado.

Também havia um aspecto do pós-modernismo que apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio do empréstimo. A justaposição de estilos díspares e de imagens tiradas de fontes diferentes violentava as intenções e a integridade histórica do original. O que poderíamos afirmar, por exemplo, de Markus Lüpertz (1941-) que pintava o passado da Alemanha como uma paisagem surrealista e de maneira pseudo-expressionista: *O triunfo da linha III, "Monumento com ossos queimados"* (1979)? O mal-estar sentido por alguns diante deste comportamento provocou acusações de que o pós-modernismo era destituído de qualquer senso histórico, de que seus produtos eram cínica e desordenadamente juntados a partir de elementos emprestados devido a seu apelo visual superficial, tratando-se, portanto, de uma arte de superfície, a que faltava substância. Em contraste com o negativismo de opiniões como esta, descritas pelo crítico americano Hal Foster como "pós-modernismo de reação", também havia um pós-modernismo crítico e radical. Longe do colapso da idéia do progresso como algo que leva a uma situação de "qualquer coisa serve", em que todos os gestos e interpretações tinham igual validade, era possível, tendo absorvido as lições das duas décadas anteriores, questionar os pressupostos e significados que estavam por trás dos empréstimos da arte.



111. Markus Lüpertz, *O triunfo da linha III, "Monumento com ossos queimados"*, 1979

Como conta o livro de Oliva, e como mostraram "Um novo espírito na pintura" e o *Zeitgeist* – uma exposição subseqüente em Berlim, também selecionada por Joachimedes e Rosenthal –, a pintura estava novamente em evidência. Notáveis representantes dessa época foram: na Itália, Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), Sandro Chia (1946-) e Mimmo Paladino (1948-); na Es-

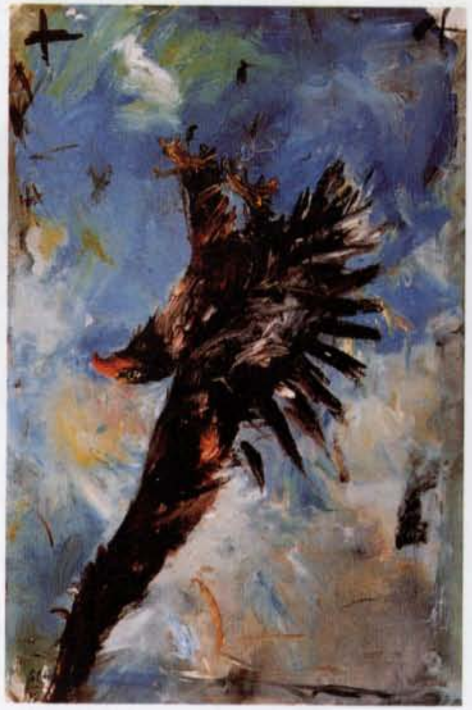


panha, Miquel Barceló (1957-) e Ferrán García Sevilla (1949-); na França, Gérard Garouste (1946-), Jean-Michel Alberola (1953-), Jean-Charles Blais (1956-), Robert Combas (1957-); na Grã-Bretanha, Christopher LeBrun (1951-), Paula Rego (1935-), Bruce McLean; na Alemanha, Anselm Kiefer (1945-), Georg Baselitz (nascido George Kern em 1938), Markus Lüpertz, Gerhard Richter; nos EUA, Julian Schnabel (1951-), David Salle (1952-), Eric Fischl (1948-), Jack Goldstein (1945-); na Dinamarca, Per Kirkeby (1938-); na Holanda, René Daniëls (1950-); e na Bélgica, Narcisse Tordoir (1954-). Não faz sentido afirmar que estes artistas constituíam qualquer espécie de movimento – sua obra era por demais variada na aparência e na intenção para que tal coisa fosse verdade, e o pluralismo do pós-modernismo, de qualquer forma, proibia algo coerente como um movimento –, mas foi esta enorme variedade que permitiu que Oliva os considerasse em conjunto.

Na Itália, a obra de Clemente era fortemente autobiográfica, combinando imagens de uma maneira rítmica e livre que implica uma atmosfera fortemente carregada de erotismo, sem chegar a sugerir uma narrativa. Uma imagem leva a outra, e assim por diante, sem que elas nunca se abram para o mundo. Clemente trabalhou com diferentes meios, mas empregou-os de acordo com o país em que trabalhava. Grandes pinturas em óleo sobre tela, como a seqüência *As quatorze estações* (1981-82), foram executadas em Nova York. A temática de Chia trabalhava de maneira jocosa com o temor que temos de não nos comportar segundo o que se espera de nós. Seu pesado *Carregador de água* (1981) questiona se um jovem artista trabalhando na Itália, um país com uma herança cultural tão ilustre, deveria ter esperança de se igualar à grandeza do passado que via à sua volta. As superfícies energeticamente trabalhadas de Cucchi definiam suas imagens a partir de si mesmas, tratando o ato de pintar como um processo contínuo de elaboração, e não de fixa-

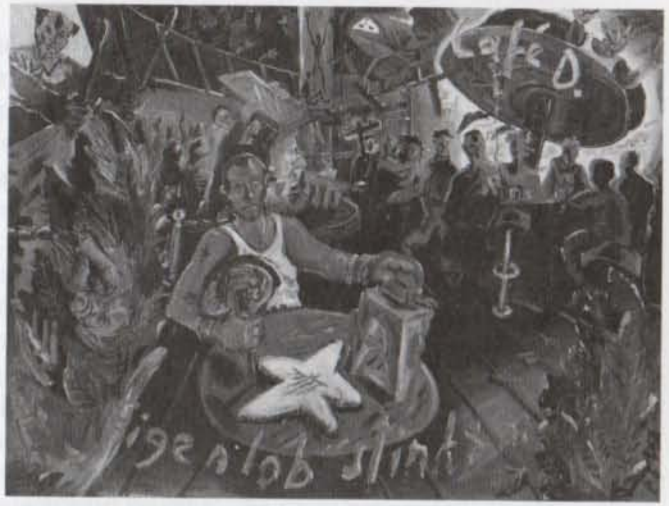
112. (esquerda) Francesco Clemente, *As quatorze estações, N.º III*, 1981-82

113. (direita) Georg Baselitz, *Pintura a dedo I – Águia – à la*, 1971-72



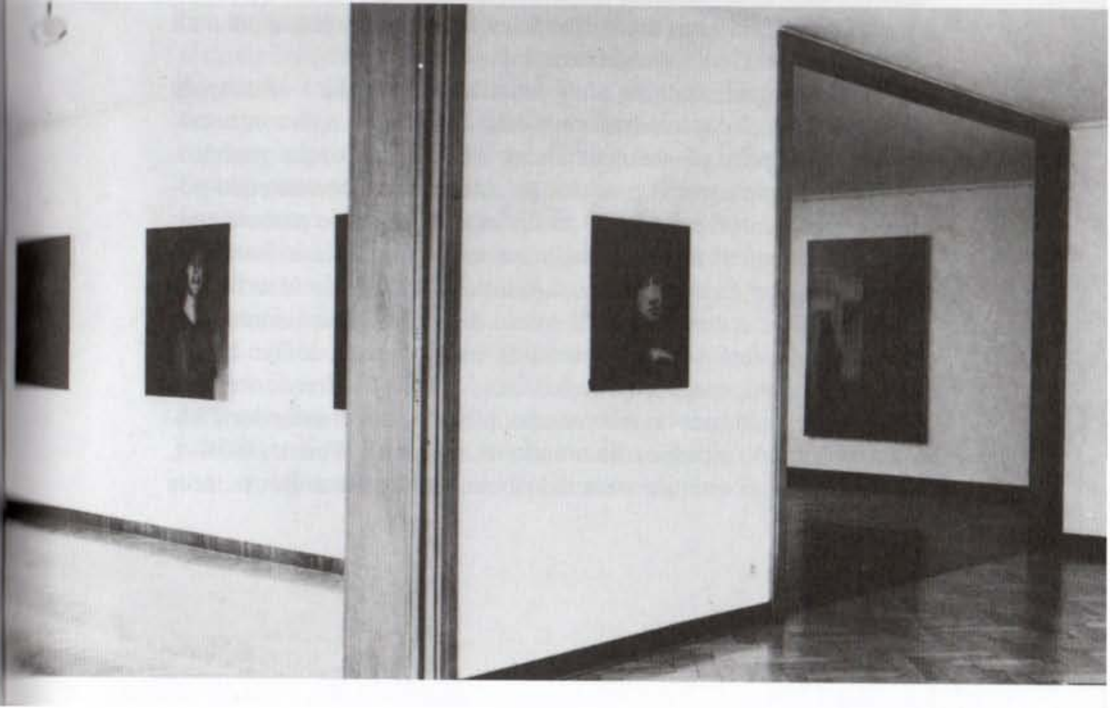
ção, de representações sobre a tela. As pinturas de Mimmo Paladino e suas instalações esculturais de partes múltiplas dispunham figuras e objetos de ressonância simbólica e mítica em espaços pintados de maneira dramática. Estes e outros artistas – Nicola de Maria (1954-), Nino Longobardi (1953-), Bruno Ceccobelli (1952-), Gianni Dessi (1955-) – colocaram-se ao lado de figuras mais antigas da Arte Povera, como Mario Merz, Jannis Kounellis e Pier Paolo Calzolari, não chegando a suplantá-las como nova geração.

Na Alemanha, a obra de muitos pintores preocupou-se com as causas e conseqüências da divisão do pós-guerra. Esta não era uma preocupação nova, e as figuras predominantes no início dos anos 80, longe de ser jovens desconhecidos, eram artistas que já estavam em ação há algum tempo: Gerhard Richter e Sigmar Polke, da década de 60, e Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Bernd Koberling (1938-), Dieter Hacker e K. H. Hödicke (1938-), da década de 70. Também havia, na Alemanha, um consenso de que a pintura precisava reafirmar-se. Em boa parte dessa obra podia ser constatada uma clara evidência da influência estilística do Expressionismo, geralmente denominada Neo-expressionismo. A obra e o primitivismo de Ernst Ludwig Kirchner foram reelaborados por Helmut Middendorf (1953-) e ressurgiram na sexualidade febril de Rainer Fetting (1949-) e Salome (1954-); estes três últimos artistas ficaram conhecidos como os *Neue Wilde* [Novos selvagens]. No caso de Baselitz, a influência expressionista se fazia presente em seu domínio da tinta e em sua reconhecida dívida para com Nolde, que ele citava diretamente. Baselitz, nascido na Alemanha Oriental, havia executado obras pioneiras desde o início de sua carreira. Exibindo marcas do sofrimento, esfarrapada e cada vez mais fragmentada, à medida que a orientação política de sua juventude era reconsiderada, sua obra ainda conservava um heroísmo vivaz. Em 1967 ela passou por uma revolução literal: em *Pintura a dedo I – Águia – à la* (1971-72), ele pintou seu tema de cabeça para baixo. A pintura abstrata era uma proposta nebulosa demais para Baselitz. Ele precisava de uma imagem de algum tipo para lhe fornecer um motivo para pintar, mas, ao mesmo tempo, não desejava que o reconhecimento dessa imagem obscurecesse uma apreciação do trabalho com o pincel e as cores da pintura. Pintar de cabeça para baixo – o que significa realmente pintar de cabeça para baixo, e não pintar de maneira correta e depois dar um giro de 180 graus na pintura pronta – era sua solução para o problema. A imagem estava lá como princípio ordenador para o pigmento, mas este pigmento era capaz de produzir seu pleno impacto antes que a imagem fosse reconhecida.



114. (direita) Jörg Immendorff, *Eigenlob stinkt nicht*, 1983

115. (abaixo) Gerhard Richter, *18. Oktober 1977*, c. 1988

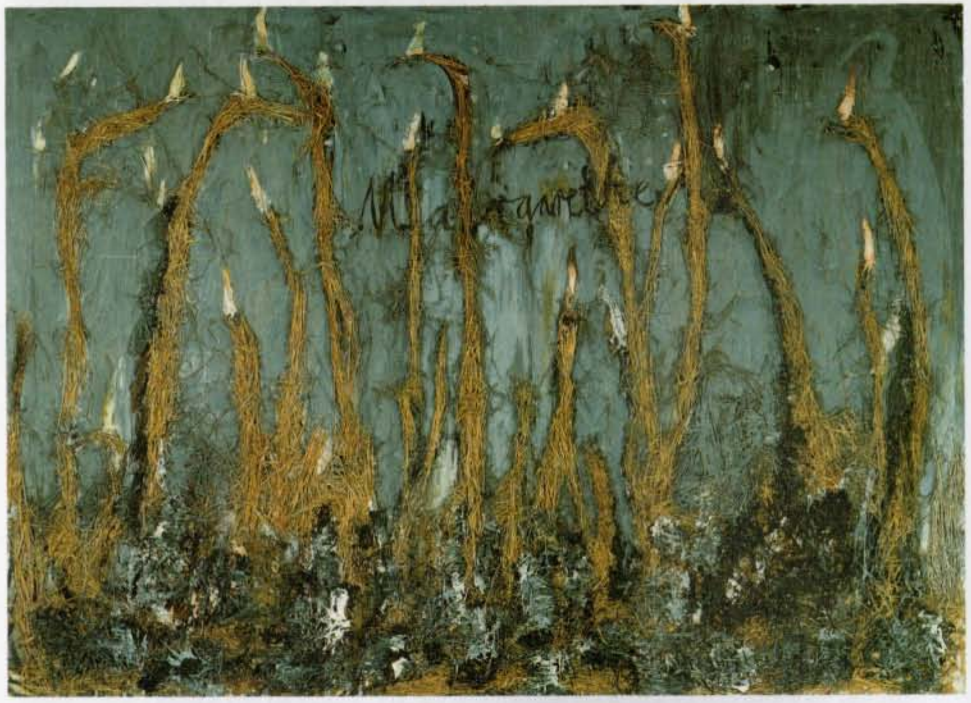


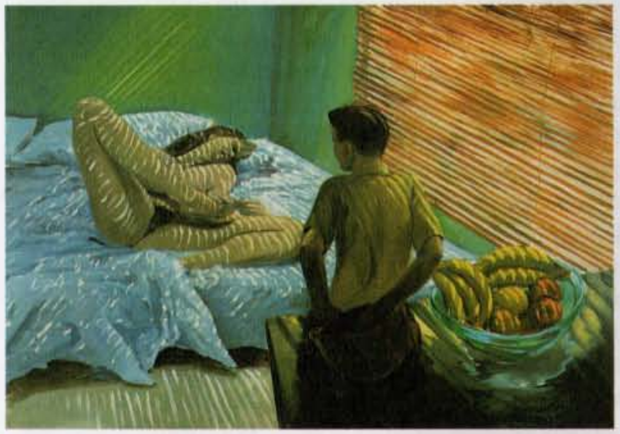
Como Hölderlin e Nietzsche haviam feito no século XIX, Kiefer examinou de maneira crítica a dimensão mítica e histórica do sentido que os alemães faziam da identidade e da nacionalidade. De maneira mais explícita que a maioria, ele centralizou-se no período nazista e na Segunda Guerra Mundial. As pinturas de 1974 sobre a "terra devastada", tais como *Maikäfer Flieg*, mostravam paisagens enegrecidas devido à queima do restolho ou às depredações da guerra. O poder transformador do fogo era repetidamente usado por Kiefer como metáfora do processo artístico. A palha também era usada como símbolo irônico desse processo: uma referência a Rumpelstiltskin, que transformava a palha em ouro. As questões irônicas abundavam. Os degraus que levam a um antigo estúdio: são eles o acesso a um local onde se encontra a graça espiritual? De maneira similar, a paleta do artista faz freqüentes aparições, por vezes com asas: será a vã esperança de transcendência oferecida pela arte um substituto adequado à fé religiosa? Outro estúdio, uma construção de tijolos em desuso adquirida no final dos anos 80, é mostrado repetidas vezes em inúmeras fotografias manipuladas. As fotografias são reunidas em conjunto, por vezes em enormes livros com folhas de chumbo. Pesados demais para que uma única pessoa possa levantá-los, eles ficam em um atril ou são guardados em enormes prateleiras. Kiefer usou novamente a palha em importante série de 1981, intitulada, devido ao refrão do poema *Todesfuge* do poeta judeu Paul Celan, "Teu cabelo dourado, Margarethe/Teu cabelo cor de cinza, Sulamith", numa referência às vítimas do Holocausto. Algumas linhas cruzam as telas, atribuindo à paisagem ou à figura um significado emblemático. 116

De maneira diferente, as pinturas de Lüpertz também se ocupam do mito e da realidade na história alemã. Ele adotou o termo nietzschiano "ditirâmbico" – canção dionisíaca – como título genérico. Immendorff continuou a produzir pinturas com forte conteúdo político. Se sua obra, em termos estilísticos, também se parecia com a arte alemã anterior, ela se inclinava mais para a Neue Sachlichkeit que para o Expressionismo. A série "Café Deutschland", iniciada em 1977 e continuada no início dos anos 80, apresentava as realidades de uma Alemanha dividida em ambientes de bar. No final dos anos 80, como em *Nachtmantel* (1987), os freqüentadores dos interiores de bares e restaurantes pintados por Immendorff haviam-se tornado cidadãos do mundo da arte. A. R. Penck (1939-), um artista que já estivera associado a ele, seu professor Beuys, seus colegas Lüpertz e Baselitz, os comerciantes de arte Michael Werner, de Colônia, e Mary Boone, de Nova York, os artistas americanos Schnabel, Salle e Fischl, os curadores europeus Rudi Fuchs e Joachimedes, além de muitos outros curadores, artistas, colecionadores e críticos, engajaram-se todos nos volteios da dança executada pela sociedade.

A produção de Richter incluía a pintura abstrata e a figurativa, embora seu método de trabalho significasse que nunca era fácil dizer onde terminava a linha divisória entre as duas. As telas figurativas eram sempre copiadas de reproduções, fotografias, cartões-postais ou imagens produzidas pela mídia, mas nunca da "vida real". Uma série de telas abstratas do final dos anos 70, por exemplo, eram, na verdade, fiéis ampliações de *slides* de pequenos estudos a óleo. Em 1988, ele retornou a um material que havia guardado por mais de uma década, uma extensa coleção de imagens que documentavam o suicídio na prisão de membros do grupo terrorista Baader-Meinhof. Precavendo-se contra possíveis acusações de sensacionalismo, Richter estipulou que a resultante seqüência de pinturas cinzentas, coletivamente intituladas *18, Oktober 1977*, só deveria ser 115
mostrada em conjunto.

O uso que Polke fazia de imagens e da mídia serviu como paradigma da natureza eclética da arte dos anos 80. Sua obra teve uma notável influência, fora da Alemanha, na pintura de Julian Schnabel, cujo estilo característico, no início dos anos 80, era pintar uma série de imagens variadas – da arte mais requintada a anúncios e caricaturas – sobre cacos de cerâmica. As pinturas, normalmente grandes e pesadas, a fim de suportar o peso dos cacos, eram de efeito espetacular, com as formas animadas pelas superfícies fraturadas. O tema estava de acordo com este espetáculo: um Cristo crucificado feminino em *Vita* (1983), por exemplo, e num pedaço de lona velha de caminhão, toda suja e coberta de marcas de botas, uma brilhante forma azul intitulada *Retrato de Deus* (1981). A percepção que Schnabel tinha do significado dos materiais era compartilhada por Polke e Kiefer, algo que os três, em última instância, haviam derivado de Beuys. Ele escreveu: "Muitos americanos ainda não entendem que foi Beuys quem incentivou o atual rumo da arte. Eles acham que esse rumo provém do reducionismo e do minimalismo, com uma pintura morta que depois ressuscitou – mas eu estou fa-

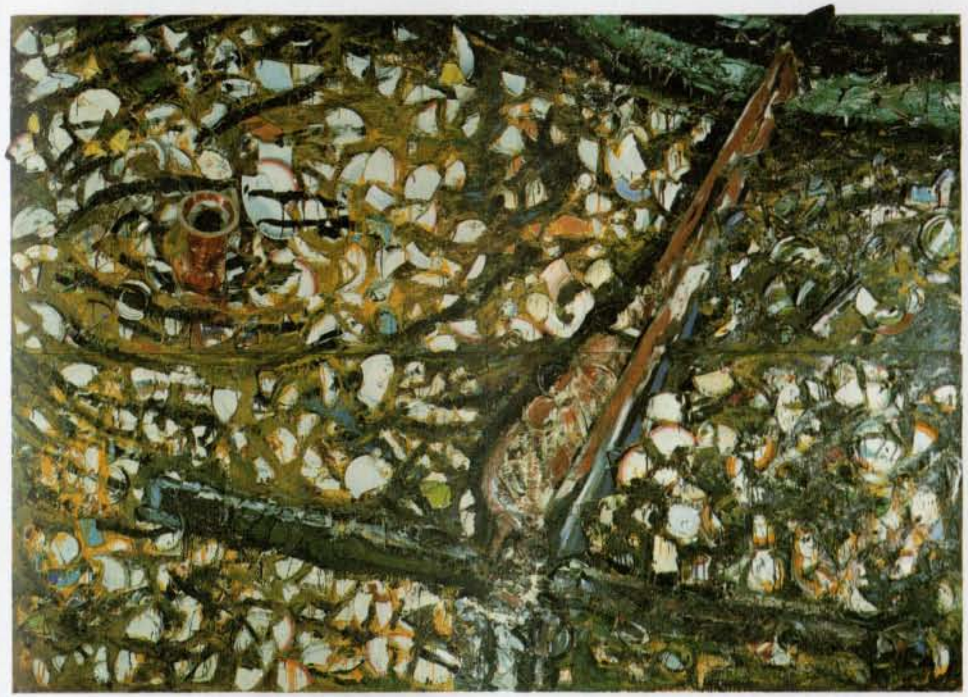




116. (acima) Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981

117. (esquerda) Eric Fischl, *Menino travesso*, 1981

118. (direita acima) Julian Schnabel, *Remo: para quem se propõe a conhecer o medo*, 1981



lando de um envolvimento com os materiais. ...Mesmo que os materiais sejam manufaturados, ou pareçam novos, a obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos... objetos."

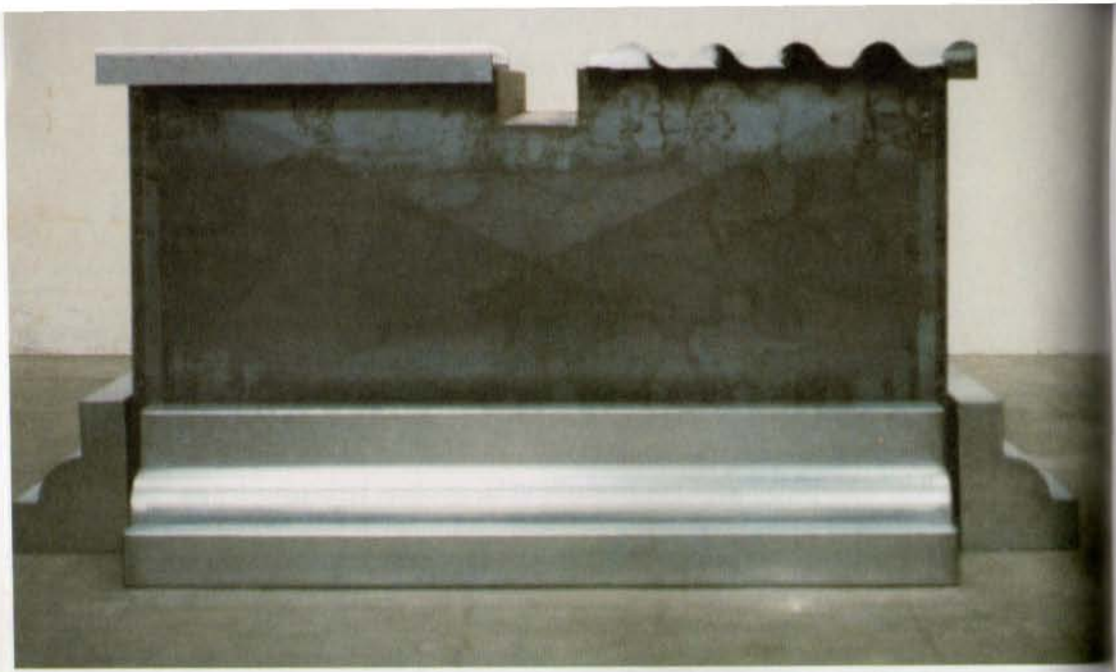
Também nos EUA, as pinturas de David Salle encaixavam-se mais nitidamente no conceito conhecido como "apropriação" que foi amplamente divulgado no início dos anos 80. A apropriação, as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso, era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos. As áreas planas de cor em *Os caminhões trazem coisas* (1984), ou *Como usar as palavras como poderoso afrodisíaco* (1982), em que flutua uma mistura de materiais provindos de várias fontes, constituíram exemplo claro disto. O freqüente uso que Salle fazia de imagens moderadamente pornográficas era lido como exemplo de um recuo feminista. Eric Fischl não se apropriou do estilo de Max Beckmann em seus retratos psicológicos da existência ociosa, mas fez uma referência consciente a ele, como no convés cheio de figuras nuas de *O barco do velho e o cachorro do velho* 117 (1982) e na sexualidade pubescente de *Menino travesso* (1981).

Os Estados Unidos e a Alemanha eram os dois pólos do mundo da arte nos anos 80, com Nova York e Colônia como seus centros mais importantes. Os comerciantes de Colônia haviam inaugurado um *Kunstmarket* (mercado de arte) em 1967. Düsseldorf, o vizinho mais próximo de Colônia, inaugurou seu mercado cinco anos mais tarde. A partir daí, os dois alternaram-se até 1983, quando a Feira de Arte de Colônia se estabeleceu, junto com o evento mais tradicional de Basle, como uma das mais importantes exposições do calendário artístico. Houve outras de existência mais longa ou mais breve em Paris, Chicago, Milão e outros locais. Uma foi estabelecida no final dos anos 80, pouco antes do final do *boom* econômico, em Frankfurt, e outra, a ARCO, em Madri, conheceu um período de sucesso no final da segunda metade da década, como resultado de uma generosa política do governo socialista para com as artes.

A ARCO foi, na verdade, apenas um dos fatores de uma visibilidade internacional muito mais ampla de que a arte espanhola gozou a partir dessa época. Os escultores Susana Solano (1946-), Juan Muñoz (1953-) e Cristina Iglesias (1956-), e o pintor Federico Guzmán (1964-) estavam entre os que se tornaram mais amplamente conhecidos. As instalações de Muñoz tinham um ar teatral e eram povoadas por figuras caricaturadas e exageradas: anões, bonecos e fragmentos do corpo humano. Em consonância com seu interesse por De Maria, as pinturas/objetos de Guzmán, que amiúde se espalhavam da superfície plana para a sala que os continha, jogavam com a relação não resolvida entre representação e espaço ocupado. Embora muito diferentes na aparência e na impressão, as estruturas montadas em parede por Iglesias evocavam, de maneira similar, aspectos da experiência arquitetônica por meio de um modo de discurso visual próprio da pintura. As obras em metal soldado produzidas por Solano enfatizavam a importância da reentrada da Espanha no mundo das artes, pois tornavam a unir os avanços experimentais da arte a partir da década de 60 com a forte tendência ibérica ao modernismo. Uma escultura como *Estação termal, n.º 1* (1987), por exemplo, como observou o crítico americano Kim Bradley, com certeza exprime a simplicidade direta do Minimalismo, mas seus materiais e a alusão formal também a situam numa linha escultural que parte de Picasso e Julio Gonzalez, passando por Eduardo Chillida (1924-).

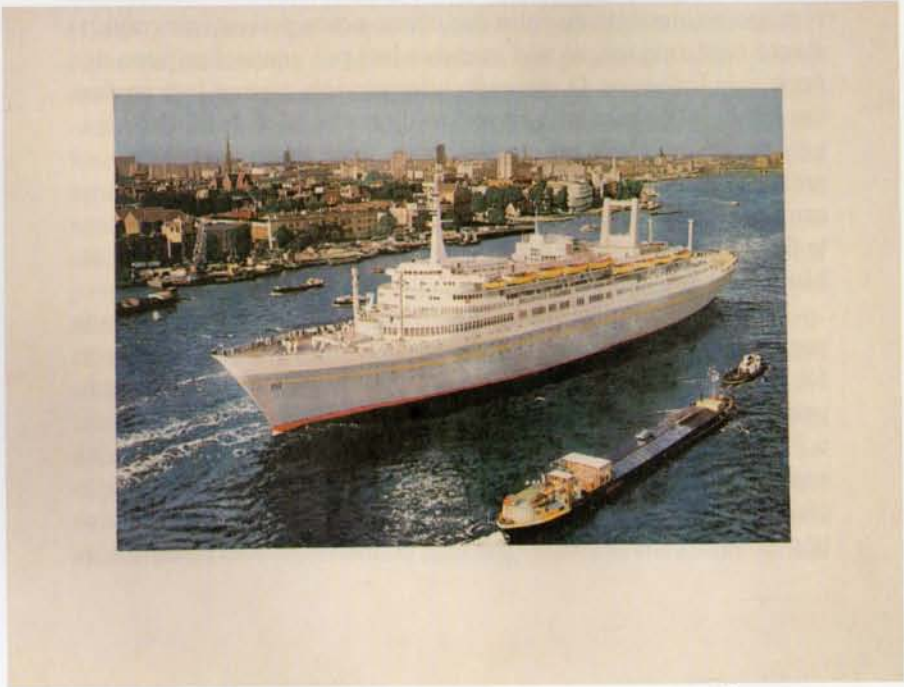
Nas novas circunstâncias econômicas em desequilíbrio, os colecionadores exerceram uma enorme influência na arte. O novo Museu de Arte Contemporânea, por exemplo, foi inaugurado em Los Angeles em 1983 com uma mostra de obras pertencentes a oito grandes coleções particulares, que incluíam as do Conde Giuseppe Panza di Biumo e Peter Ludwig (o "Mestre Chocolateiro" de Haacke). Outros colecionadores que emprestaram obras incluíam Charles e Doris Saatchi, cuja coleção teve início com o sucesso da agência de propaganda que Saatchi abriu com seu irmão Maurice. Escolhidas principalmente por Doris Saatchi, as obras representadas no Museu Saatchi, aberto em 1984, incluíam trabalhos de Judd, Warhol, Serra, Flavin, Chamberlain e Andre, servindo como base sólida para a rápida expansão do acervo da nova arte. Em 1985, um catálogo da exposição, em quatro volumes, foi publicado sob o título definitivo de *Arte de nosso tempo.* O Museu Saatchi ficava numa antiga fábrica de tintas no norte de Londres, sendo usado para exposições temporárias de obras selecionadas pertencentes à coleção. As conseqüências do aumento na aquisição de obras de arte eram previsíveis. Como acontece com outros mercados, o estoque restrito resultou no aumento do valor das obras; novos preços eram rapidamente confirmados, se não aumentados, por aquisições junto aos principais leiloeiros. O renovado interesse pela pintura teve profundas implicações para essa expansão do mercado. A habilidade manual de um indivíduo era reconfirmada como prova das credenciais artísticas do objeto, e isto significava que, em vez de ser meramente analisada como objeto de consumo, a arte agora podia efetivamente funcionar como tal. O prazer estético podia ser cotado como o sabão em pó e o café em grãos.

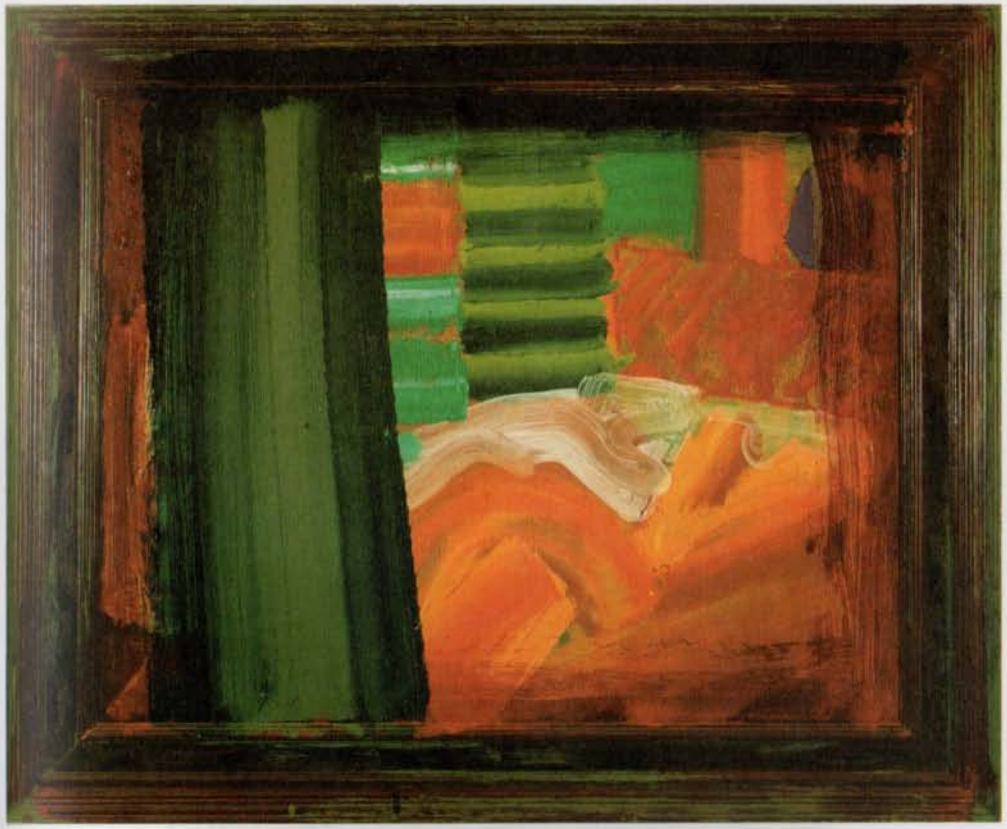
Encampando a idéia de que a arte podia e devia ser anunciada por meio de publicidade, uma premiação anual, o Prêmio Turner, foi instituída pela Galeria Tate em 1984. Inicialmente patrocinado pela instituição financeira Drexel Burnham Lambert, de Nova York, o Prêmio Turner sobreviveu à sua falência no final do *boom* dos anos 90, e ainda atrai para a arte contemporânea uma grande atenção do público. O artista inglês Malcolm Morley (1931-), com base nos Estados Unidos e cujas pinturas de transatlânticos fotografica-



119. Susana Solano, *Estação termal, n.º 1*, 1987

120. Malcolm Morley, *O SS Amsterdam diante de Rotterdam*, 1966





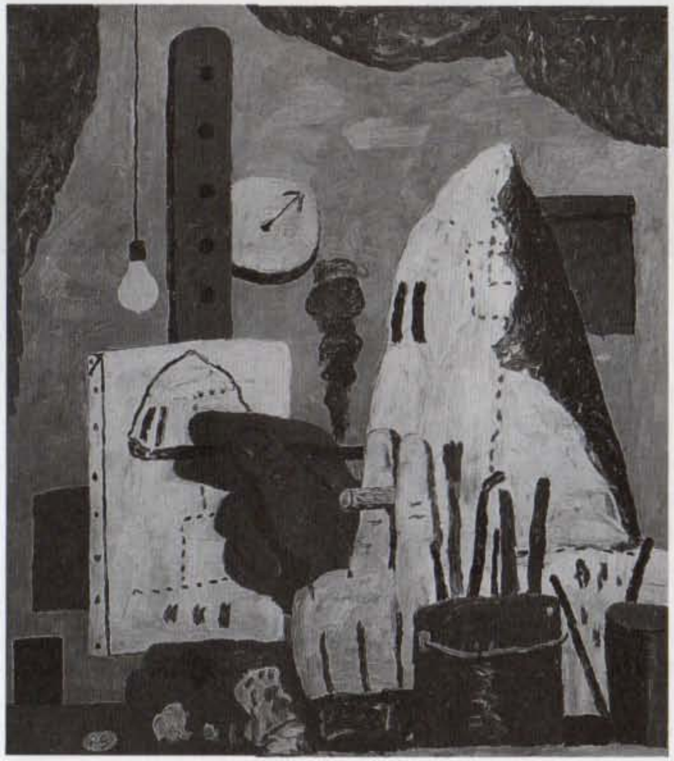
121. Howard Hodgkin, *Na cama em Veneza*, 1984-88

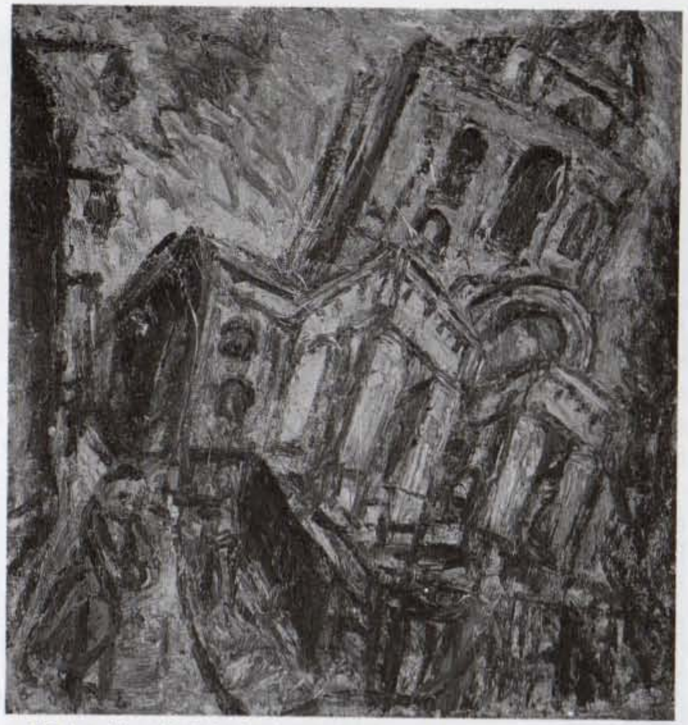
mente detalhadas haviam sido importantes para o Hiper-realismo do final dos anos 60, foi o primeiro ganhador. Sua série intitulada "Dia do gafanhoto", do final dos anos 70, embora realizada num estilo mais frouxo que até então, incluía referências diretas a obras anteriores e rigidamente executadas, particularmente o *O SS Amsterdam diante de Rotterdam* (1966). O exemplo de Morley demonstra que, além de pôr em destaque a obra de muitos jovens artistas, o renovado interesse pela pintura também trouxe de volta à tona as carreiras de uma geração mais antiga. Barnett Newman e Mark 120

Rothko faleceram em 1970, mas os expressionistas abstratos Willem de Kooning e Philip Guston (1913-80) ainda estavam vivos e produzindo novas obras. Guston, na verdade, havia deixado de pintar em seu antigo estilo abstrato lírico, começando a retratar-se, como em *O estúdio* (1969), como uma presença encapuzada em meio às dúvidas e dificuldades do ambiente de trabalho. As evoluções gráficas das civilizações clássicas de Cy Twombly (1929-) – *Herói e Leandro* (1981-84), *Anabasis* (1983) – eram apenas as mais recentes numa progressão que remontava às suas raízes no Expressionismo Abstrato dos anos 50; do Minimalismo havia Agnes Martin (1912-), Robert Ryman e Brice Marden (1938-).

Na Grã-Bretanha, a maior contribuição dos artistas da geração 121 mais antiga foi a de Howard Hodgkin (1932-), Francis Bacon (1909-92), R. B. Kitaj, Michael Andrews (1928-95) e os pintores da "Escola de Londres", ou seja, os artistas que se associaram à pintura figurativa de David Bomberg: Frank Auerbach (1931-) e Leon Kossoff (1926-). Não existe um estilo compartilhado por todo este grupo: a pintura espessa e pingada em *Christchurch Spitalfields, manhã* (1990), de Kossoff, como a de seus retratos, está longe das pinceladas planas e coloridas de *Na cama em Veneza* (1984-88), de Hodgkin.

122. Philip Guston, *O estúdio*, 1969





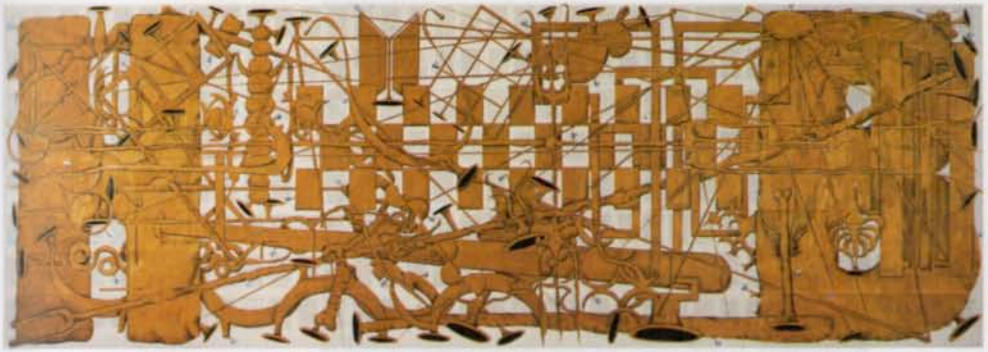
123. Leon Kossoff, *Christchurch Spitalfields, manhã*, 1990

O mercado chegou mesmo a descobrir uma forma de trazer parte da arte pública de volta à sua órbita. Nos EUA, o florescimento de grafites urbanos em quadros coloridos e em grande escala foi reconhecido como uma vívida forma de arte. Usando não apenas as paredes, mas também locais móveis como vagões de trem, que levavam a obra da cidade para os subúrbios e além deles, a arte do grafite rapidamente se tornou uma presença difusa em todos os Estados

Unidos e na Europa. O oportunismo dos grafiteiros que usavam qualquer superfície vazia convenientemente disponível para realizar pinturas com *spray* de exuberante expressividade – provocativos murais de maior urgência e imediatismo de impacto que os produtos comportados e democráticos dos projetos de arte comunitária – estava em sintonia com o mercado recém-vitalizado. A tática, bastante simples, era oferecer aos grafiteiros – ou, pelo menos, aos que tinham maiores ambições – uma superfície dentro de uma galeria para pintar, em vez de uma parede externa.

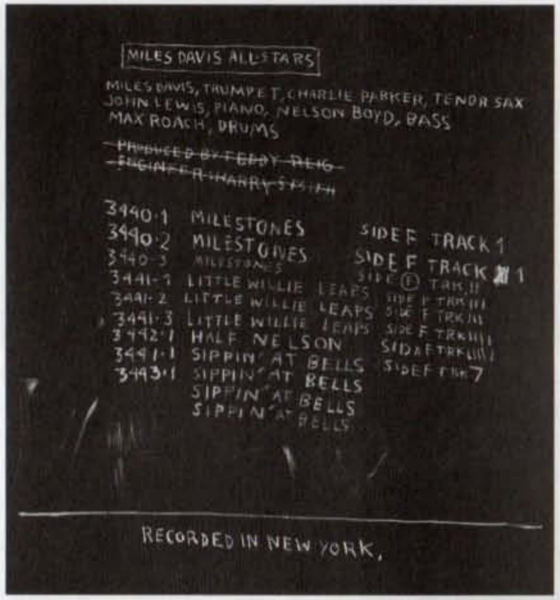
Ciente da exploração que poderia ocorrer nessas circunstâncias, Tim Rollins (1955-) colaborou com jovens provenientes, em sua maior parte, da população porto-riquenha mais pobre de Nova York e que ansiavam por desenvolver um trabalho criativo, mas que, devido às circunstâncias, possuíam pouco treinamento formal. Rollins e o MDS (Meninos da Sobrevivência), usando a literatura como ponto de partida, liam um texto e discutiam as imagens que pudessem ser apropriadas a ele. O resultado era, por vezes, pintado numa tela sobre a qual as páginas do livro original haviam sido coladas. Em outros casos, as imagens eram desenhadas nas páginas dos livros. O projeto era educativo e artístico, tendo surgido do grupo “Arte e Conhecimento” que Rollins havia criado na escola em que lecionava. Os textos estudados e usados em mais de uma obra incluíam *Moby-Dick* de Herman Melville, *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll e *Amerika* de Franz Kafka. A presença do texto, o efeito de grade das colunas das páginas sublinhando o que amiúde era uma pintura predominantemente monocromática e a autoria compartilhada das obras eram, para Rollins, uma evolução natural de sua formação, moldada a partir das discussões políticas do Conceitualismo de Nova York. Todos os participantes, entretanto, eram acordes quanto a distanciar seu método de trabalho da relação de exploração que existia entre o mundo da arte e os grafites. Como afirmou Rollins: “Nós aprendemos muito sobre a situação dos artistas grafiteiros, e como os espectadores brancos podem tratar essa obra: abraçá-la com entusiasmo para, no ano seguinte, se livrar dela com igual entusiasmo. Particularmente com relação aos artistas negros e hispânicos, essa parece ser a tendência.”

Para Kenny Scharf (1958-), Keith Haring (1958-90) e Jean-Michel Basquiat (1960-88) era o estilo dos grafites que devia servir como objetivo expressivo em suas obras. Basquiat ficou conhecido como “SAMO”, escrevendo este pseudônimo, numa campanha bem-sucedida de autopromoção, nas paredes externas dos melhores locais de exposição do mundo da arte. Suas pinturas eram cheias de palavras e frases que haviam sido riscadas, alteradas e substituídas por melhores versões. Longe de indicar indiferença ou irreflexão, este difuso procedimento representava um esforço de esclarecimento e comunicação. Ele afirmou: “Eu considero apenas as palavras de que gosto, copiando-as repetidas vezes ou usando diagramas. Gosto de ter informação, e não apenas um toque de pincel. Só quero estas palavras para expressar os sentimentos subjacentes, sabe?”



124. Tim Rollins e MDS, *América VI*, 1986-87

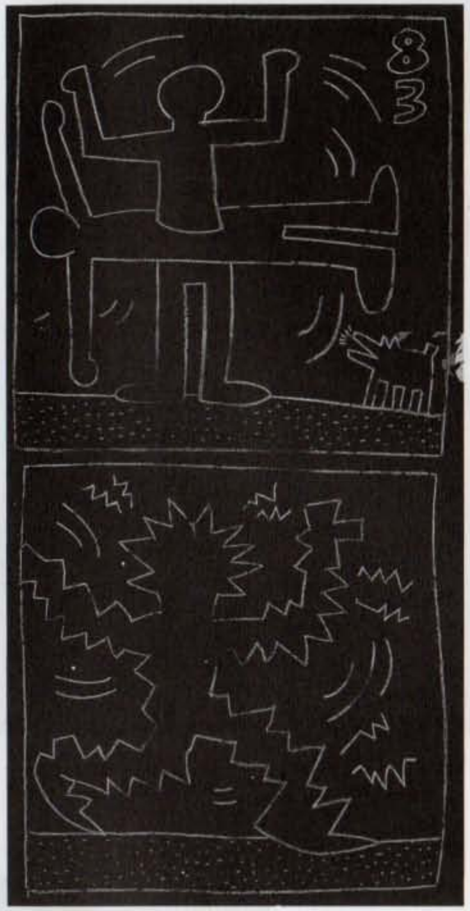
De maneira cumulativa, as pinturas de Basquiat levam a uma áspera crítica aos EUA contemporâneos e à posição que neles ocupam os negros: “Os negros nunca são retratados de maneira realista, ou melhor, nem sequer são retratados na arte moderna, e eu estou feliz por fazê-lo”, afirmou ele. A *Discografia dois*, de 1983, copia, 125 com deliberadas repetições, ênfases e eliminações, a contracapa de um LP de *bebop* numa tela quadrada e negra: a imagem modernista arquetípica, que já passou de Malevich para Reinhardt e para além deste, é aqui investida de um novo significado e emitida em outra direção. Em 1980, Basquiat parou de usar o pseudônimo “SAMO”; ele foi empregado pela galeria Annina Nosei de Nova York e recebeu materiais e um espaço no porão para trabalhar. Quatro anos depois, transferiu-se para uma das mais destacadas e elegantes galerias de Nova York dos anos 80, de propriedade de Mary Boone, ven-


MILES DAVIS ALL-STARS
MILES DAVIS, TRUMPET, CHARLIE PARKER, TENOR SAX
JOHN LEWIS, PIANO, NELSON BOYD, BASS
MAX ROACH, DRUMS
3440·1 MILESTONES SIDE F TRACK 1
3440·2 MILESTONES SIDE F TRACK 1
3441-1 LITTLE WILLIE LEAPS
3441-2 LITTLE WILLIE LEAPS
3441-3 LITTLE WILLIE LEAPS
3442·1 HALF NELSON
3443·1 SIPPIN' AT BELLS
SIPPIN' AT BELLS
SIPPIN' AT BELLS
RECORDED IN NEW YORK.

125. Jean-Michel Basquiat, *Discografia dois*, 1983

dendo suas pinturas por cem mil dólares cada. No ano seguinte, trabalhou em parceria com Warhol e apareceu na capa do suplemento dominical do *New York Times* sentado em seu estúdio usando um terno Armani e com os pés descalços. E dois anos depois, morreu devido a uma overdose, vítima de seu deleite com as recompensas do humilhante patrocínio que tanto desprezava.

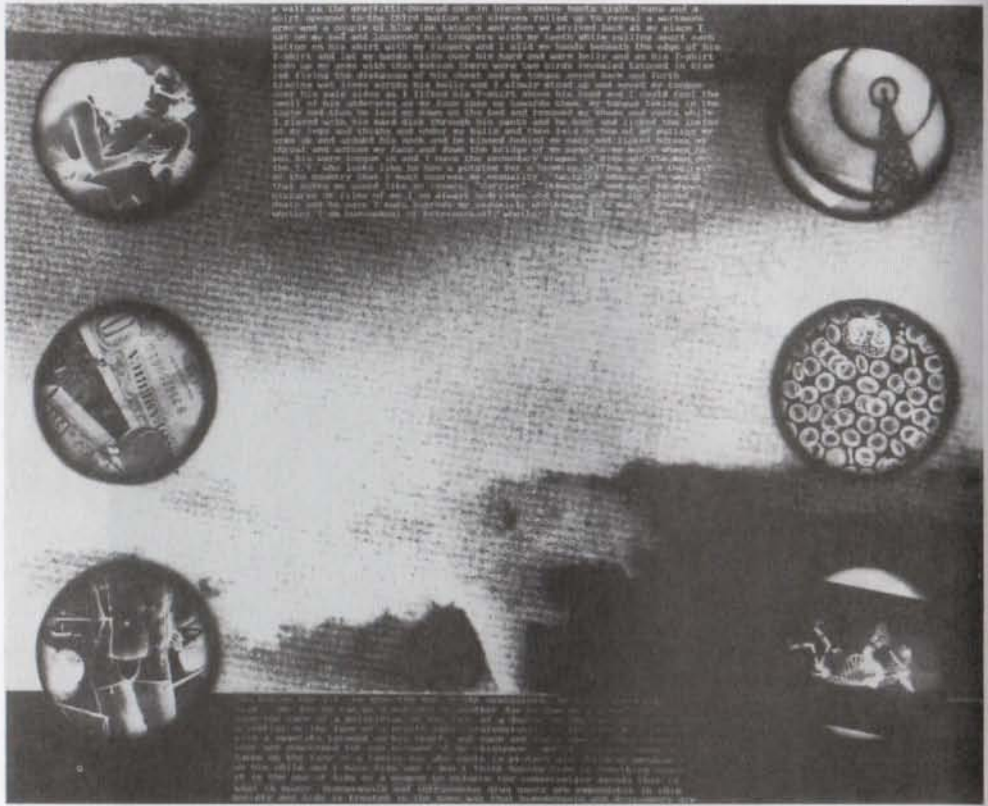
Os seres humanos e animais com contornos marcados da autoria de Keith Haring saltitavam no esplendor da luz do dia. Eles co- 126 meçaram a surgir no início dos anos 80 como desenhos a giz em papel negro colado sobre pôsteres afixados em estações do metrô, e sua obra sempre conservou essa conexão. Ele exibiu pinturas e esculturas nas galerias nova-iorquinas de Leo Castelli ou Tony Shafrazi, mas o apelo demótico instantâneo de seus desenhos com figuras de contornos marcados significava que ele estava igualmente à vontade pintando em camisetas, etiquetas e pôsteres. A "Pop Shop", que ele abriu em Nova York em 1986, vendia mercadorias com seus desenhos, mas ele também desenhava para campanhas publicitárias



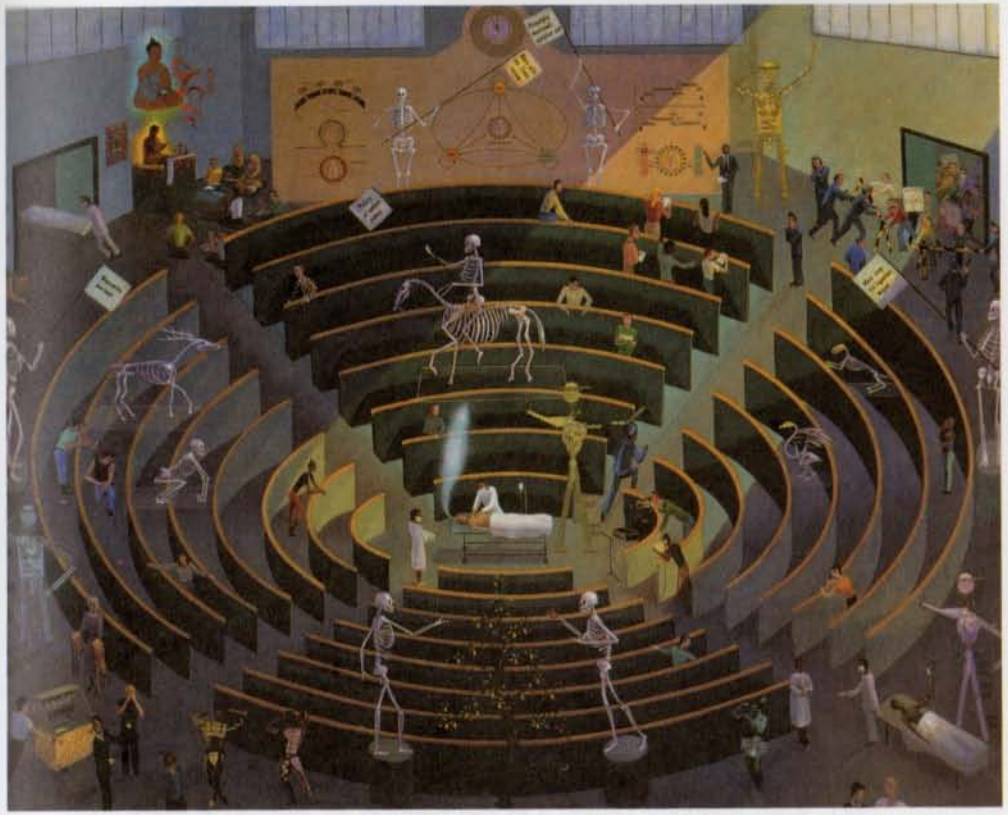
126. Keith Haring, *Sem título*, 1983

e beneficentes, em especial as relacionadas com a Aids, de que morreu em 1990.

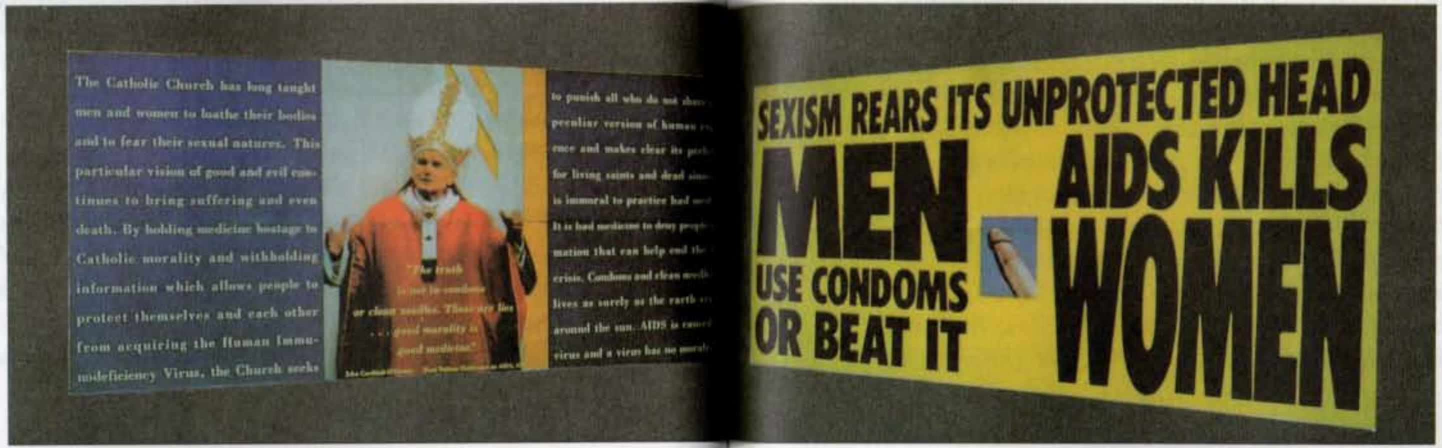
O impacto da Aids no mundo artístico de Nova York foi profundo. A Act-Up, a organização de artistas que lutava, entre outras coisas, por promover o esclarecimento com relação à Aids e os interesses de quem era soropositivo, realizava eventos e demonstrações. O impacto da Aids também ficou claro no tipo de obra que investiu a arte dos anos 70 de um objetivo social, graças a seus meios formais



127. David Wojnarowicz, *Série Sexo*, 1988-89



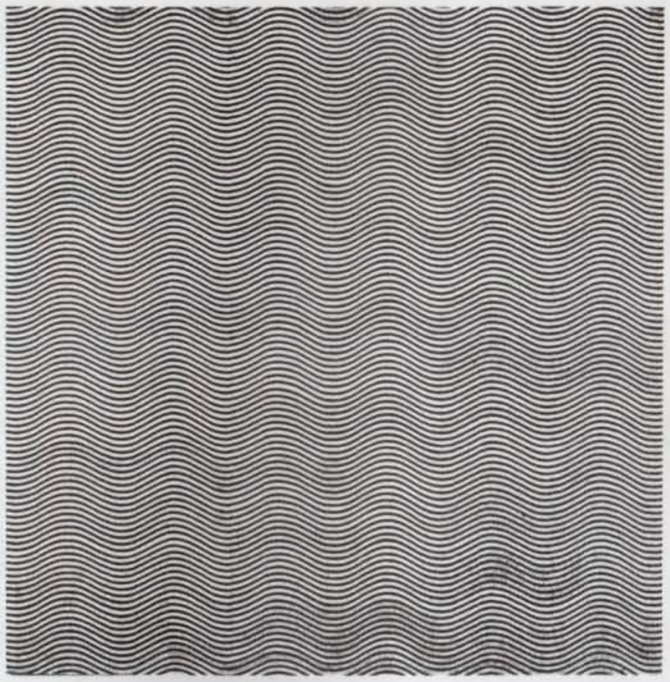
129. Frank Moore, *Arena*, 1992


The Catholic Church has long taught men and women to loathe their bodies and to fear their sexual natures. This particular vision of good and evil continues to bring suffering and even death. By holding medicine hostage to Catholic morality and withholding information which allows people to protect themselves and each other from acquiring the Human Immunodeficiency Virus, the Church seeks
SEXISM REARS ITS UNPROTECTED HEAD
MEN
USE CONDOMS
OR BEAT IT
AIDS KILLS
WOMEN

128. Gran Fury, *Sem título*, 1990 (vista parcial)

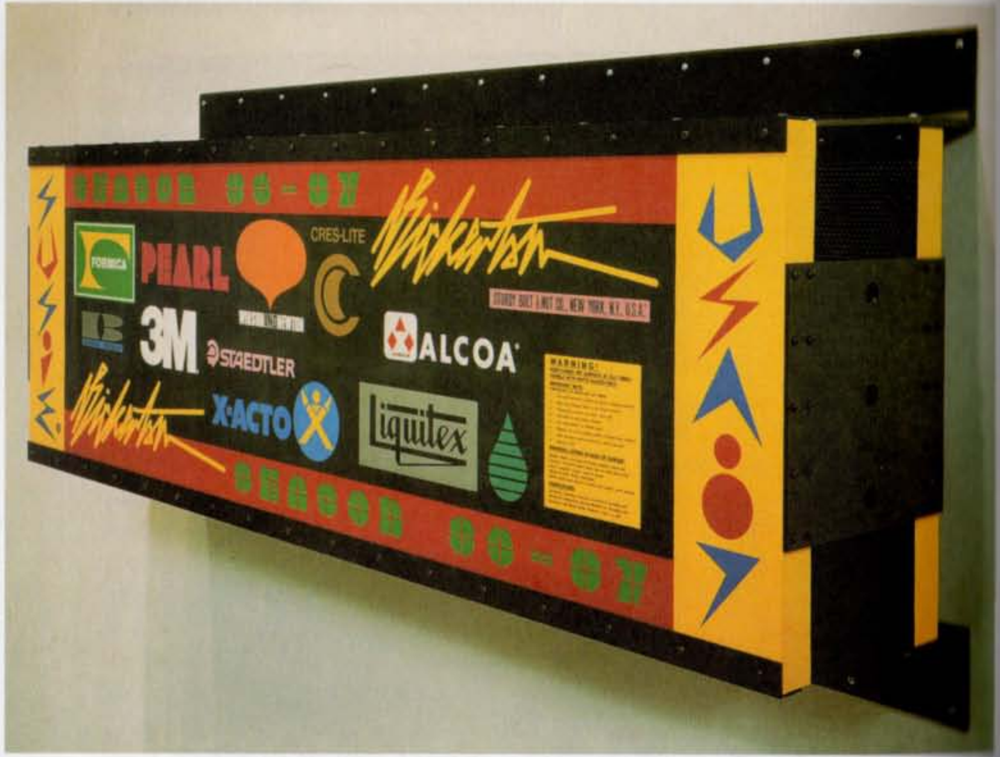
128 e expressivos. O grupo Gran Fury propiciou pôsteres informativos,
educacionais e francamente propagandistas, bem como anúncios de
página dupla em revistas e exposições. Certa feita, eles imitaram
uma campanha da United Colors of Benetton num anúncio de ônibus,
atacando a indiferença e o preconceito. A indiferença burocrá-
129 tica também é o tema de *Arena* (1992) de Frank Moore (1953-),
uma das telas de realismo mágico que expressam sua indignação e
sensibilidade com relação à Aids; as figuras são representadas em
meio a procedimentos médicos de pesadelo, lixo tóxico e poluição
química. Não menos diretos eram os escritos e imagens de David
Wojnarowicz (1954-92). "Sou uma mancha negra em uma civilização
héctica", escreveu ele em *Memories That Smell Like Gasoline*
(Memórias que cheiram a gasolina), publicado em 1992, o ano em
que morreu de Aids: "Sou uma nódoa negra no ar que se dissipa
sem ser notada. Eu me sinto como uma janela, talvez uma janela
127 quebrada." A *Série Sexo* de fotomontagens (1988-89) usou negativos
de inúmeras fontes para mostrar, diante da resposta da sociedade
à Aids, que "vou continuar a explorar meu corpo e os corpos de
outros homens para descobrir todas as possibilidades de prazer e
conexão".

A preocupação com a Aids é visível, embora de maneira menos óbvia, na pintura abstrata do início e dos meados dos anos 80. Em 1981, Ross Bleckner (1949-) exibiu pinturas na galeria de Mary Boone, algumas das quais, como sua *Grama crescendo* de 1982, copiavam as abstrações ilusionistas da arte Op. Dois anos depois, Philip Taaffe (1955-) fez o mesmo com pinturas cujas superfícies ricamente decorativas foram feitas a partir de papel impresso colado sobre tela. As listras ondulantes em preto-e-branco de *Nuance* (1983) constituíram a mais óbvia reprise das primeiras obras de Bridget Riley. Logo depois, Peter Schuyff (1958-) realizou algumas obras fortemente rememorativas de outro artista Op, Victor Vasarely. Considerando a situação política e econômica geral, bem como o advento da Aids – um fenômeno que ele associou em outras obras com a peste, uma visita medieval ao coração do final do século XX –, Ross Bleckner sugeriu em 1987 que "as pessoas que estão com vinte anos agora pensam mais sobre a morte". O uso da Op por estes artistas foi uma forma de lidar com isso. Tendo surgido no final da trajetória modernista, a Op vista como a não-arte mais gasta, mais vazia e não referencial de todo o século. Usando-a como "imagem" da desesperança, uma desesperança desafiada pelo fato de eles continuarem a pintar em vez de capitular e desistir totalmente da pintura, estes artistas foram capazes de fazer, de uma certa forma, o que a arte sempre fizera: projetar-se além do momento presente. A particular qualidade de luz exibida por Bleckner, o uso que Taaffe faz do ornamento como meio de aliviar uma situação opressora e as grades "em foco" de Schuyff, que podem ser vistas como marcas na pele produzidas pelo sarcoma de Kaposi, reintroduzem a utopia na realidade distópica.

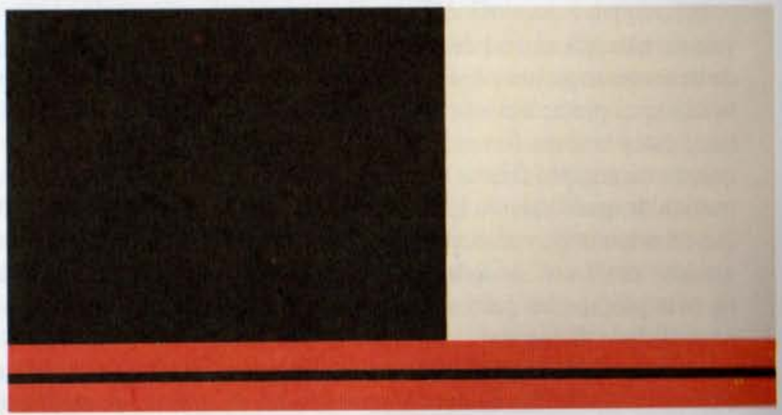


130. Philip Taaffe, *Nuance*, 1983

Ashley Bickerton (1959-) trabalhou de maneira similar. Suas
elaboradas unidades de metal, semelhantes a caixas e montadas so-
bre paredes cobertas de fragmentos abstratos, logotipos, símbolos e 131

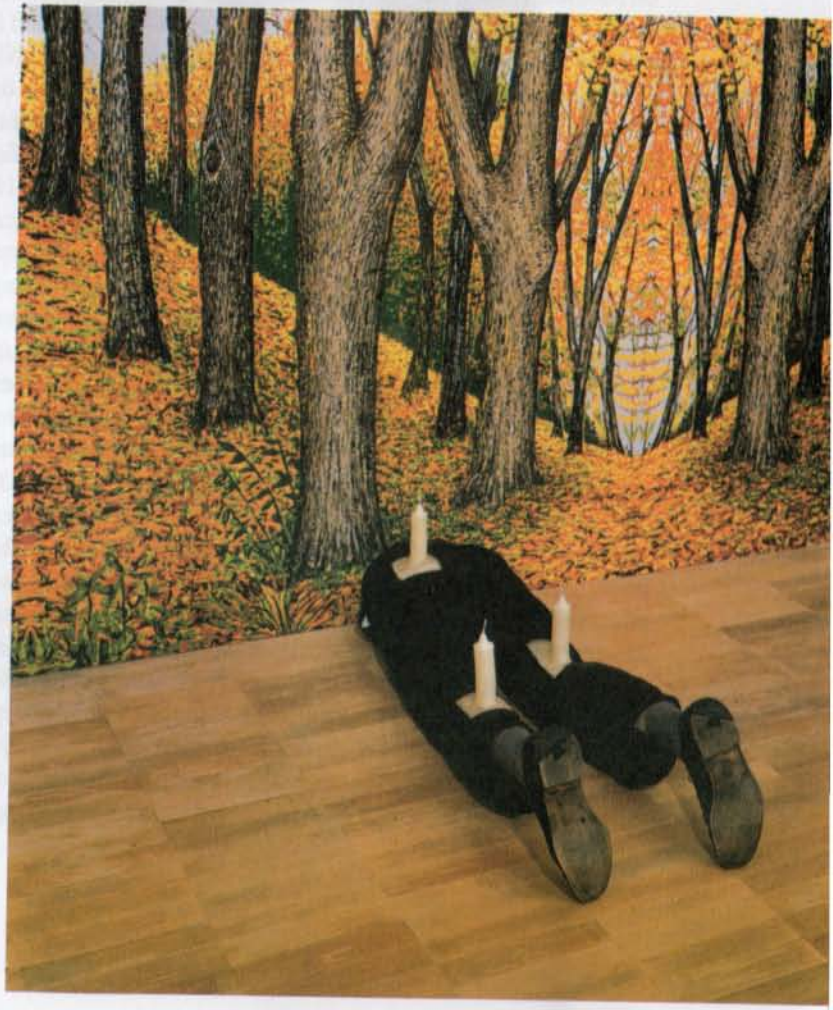


131. Ashley Bickerton, *Le Art (composição com logotipos 2)*, 1987



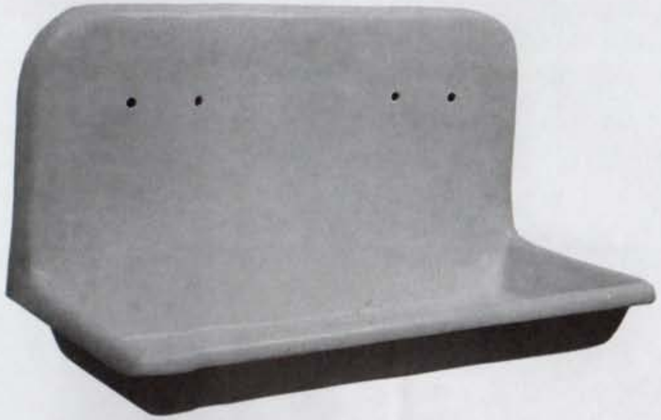
132. Peter Halley, *Célula branca com conduto*, 1986

letreiros estilizados, exibiam o método e a lógica de sua construção. Elas foram descritas por ele em termos adequadamente secos: "Estou apenas chutando o corpo enorme e cheio de celulite da arte enquanto ele jaz em seu leito de morte, e criando uma espécie de poesia perversa a partir disso tudo." Isto está longe do Modernismo. A surpreendente força do *Quadrado negro* de Malevich, executado em 1913, o equilíbrio dinâmico e os ritmos em cores primárias das composições "neoplásticas" de Mondrian anteriores à Segunda Guerra Mundial, e até mesmo a preocupação com a abstração exibida por Caro, Kelly, Stella e Olitski nos anos 60 jaziam, até certo ponto, na crença de que era possível fazer arte que não representasse alguma



133. Robert Gober, *Sem título*, 1991

coisa. Na década de 80, em termos cronológicos e práticos, a pintura foi pós-conceitual. Os estilos compostos e os títulos jocosos – *Bolhasagem* (1986), *A grande pintura* (1988) – do americano Jonathan Lasker (1948-), e os desenhos luminosos que Peter Halley (1953-), outro americano, realizou inspirando-se em Newman, mostram que eles conseguiam usar a história da abstração como vocabulário da pintura. Sua obra alinhava-se confortavelmente com a de uma geração mais antiga que incluía não apenas Richter, mas também, por exemplo, Olivier Mosset, cuja abstração, como a de seus antigos associados Toroni e Buren, sempre foi conceitual, e Richard Artschwager (1923-), cuja obra dos anos 60 fez ponte entre o Pop e o Minimalismo. A simplicidade geométrica, normalmente retilínea, de Mosset, Halley, Meyer Vaisman (1960-), do suíço John Armleder (1948-), dos austríacos Helmut Federle (1944-) e Gerwald Rockenschaub (1952-), entre outros, foi chamada de Neogeo. Não exatamente nova, mas apenas neo, esta última manifestação da pintura abstrata foi vista como uma cópia ou simulação da coisa real. Halley recriou grandes blocos de cor e linhas negras de ligação em suas células e condutos: *Células amarelas e negras e conduto* (1985), 132 *Célula branca com conduto* (1986), e assim por diante. Estes espaços e suas interligações mapeavam os sistemas de troca contemporânea. Menos uma aglomeração de territórios particulares e públicos, nosso espaço social era agora uma coleção de nós dentro das redes de comunicação. Halley foi fortemente influenciado em sua obra pelas teorias de Jean Baudrillard, cujas idéias sobre a "hiper-realidade" descreviam um mundo em que as imagens não mais representavam um objeto real, mas remetiam o espectador para outra imagem, e depois para outras, numa seqüência interminável. Tratava-se de um mundo em que a simulação não era a pretensão de uma "experiência real", mas era em si mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar. A perda da originalidade significava que tudo era uma cópia e que, sem um original, a idéia da cópia, com suas insinuações pejorativas, não fazia nenhum sentido. Por outro lado, ao realizar pinturas que copiavam as de Picasso, o procedimento de Mike Bidlo (1953-) fazia total sentido num mundo em que os comerciais roubavam idéias de outros comerciais, em que a música pirateava elementos de outras músicas, em que os filmes copiavam outros filmes e as vidas dos personagens eram prolongadas por

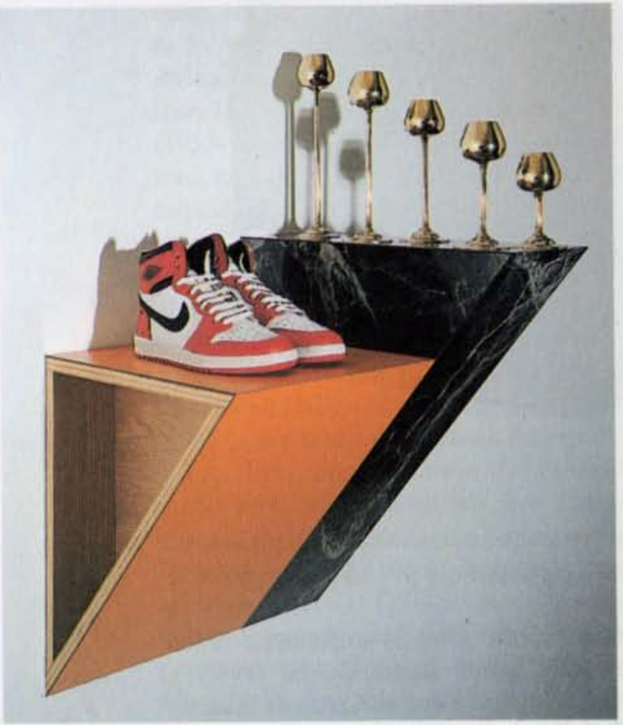


134. Robert Gober, *Pia dupla*, 1984

meio de séries intermináveis e em que a invasão e a ubiqüidade da TV apagavam os limites entre o público e o privado, entre o fato e a fantasia.

Como já observamos anteriormente, o termo amplamente usado para descrever a cópia que Taaffe, Bidlo, Sherrie Levine (1947-), Elaine Sturtevant (1926-), Jack Goldstein e outros faziam de imagens já existentes era "apropriação". Para o historiador da arte americano Thomas Crow, essa imitação foi possível pelo fato de que "a autoridade da arte como categoria" deixou de ser a questão de contenção que ela havia sido durante todo o período modernista: "Ao reduzir a mimese artística ao campo dos sinais já existentes, estes artistas simplesmente aceitam, com uma serena confiança, a distinção entre o que a moderna economia cultural define ou não como arte."

As teorias pós-modernas que descreviam a cultura contemporânea como sendo formada por superfícies e imagens tiveram especial aceitação na Austrália, um país muito "ocidentalizado" em suas percepções, mas bastante isolado geograficamente. Devido a esse isolamento, a compreensão que seus artistas tinham da arte contemporânea era obtida muito mais das ilustrações de revistas que da observação da coisa real. Imants Tillers (1950-) trabalhou nestas circunstâncias, fazendo pinturas inteiramente formadas por imagens de Baselitz, Kiefer e Schnabel, entre outros. Além disso, suas pintu-

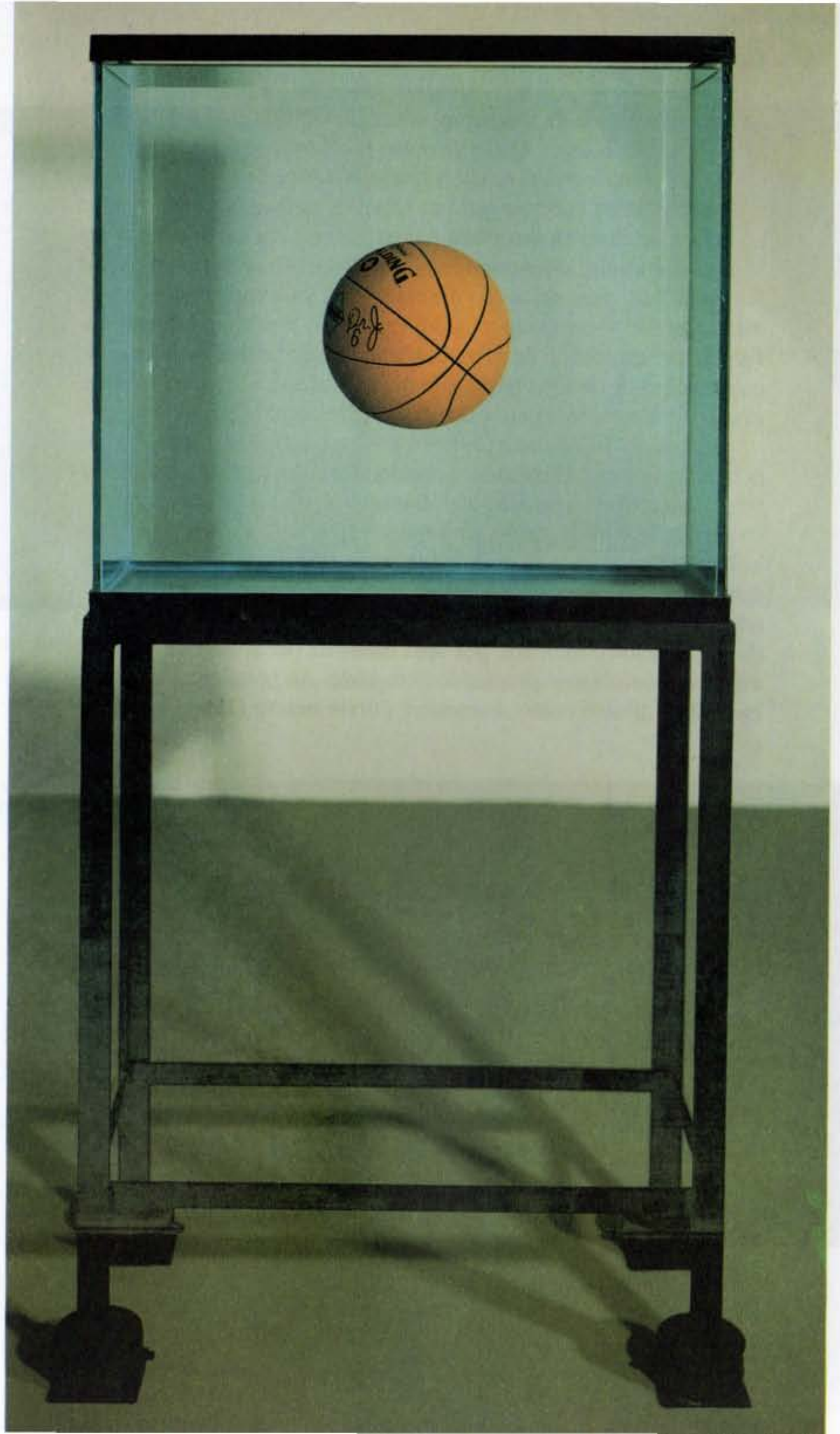


135. (esquerda) Haim Steinbach, *relacionados e diferentes*, 1985

136. (direita) Jeff Koons, *Tanque com uma bola em total equilíbrio*, 1985

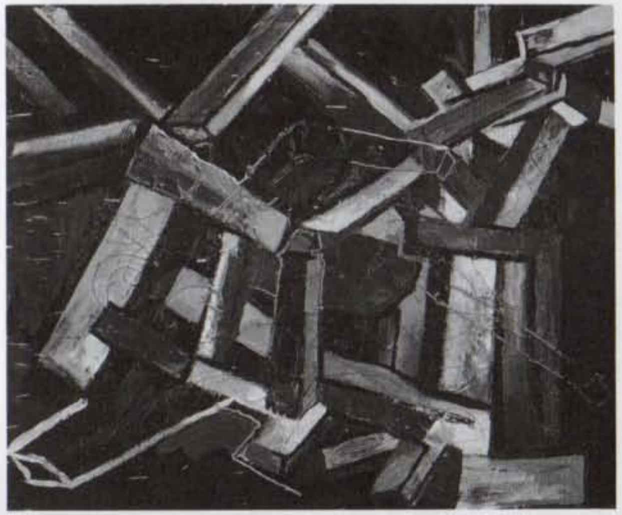
ras eram feitas em muitos pequenos painéis de papelão em vez de em uma única tela grande, o que resultava numa divisão muito mais fácil da obra quando era enviada para exposições em outros países. Como apropriação máxima dos apropriacionistas, a *Dupla aliança* (1987) de Tillers, feita para sua primeira exposição em Nova York, faz empréstimos de *Nós não temos medo* (1985) de Philip Taaffe, uma imagem de desafio e esperança, que, por sua vez, deriva da série "Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul", uma série que 39 Barnett Newman pintou nos anos 60 e é uma volta à objetividade primária da última fase de Mondrian, depois das tonalidades poéticas do Expressionismo Abstrato.

Robert Gober (1954-) observou, a este respeito, que os EUA, "em particular, são alimentados e transfundidos por imagens criadas pela duplicidade". Suas pias de gesso, embora fizessem referência

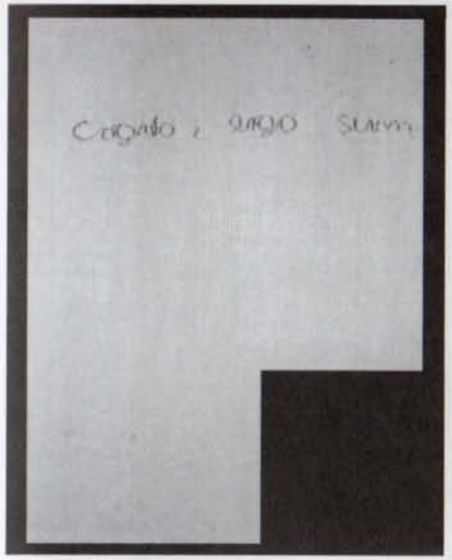


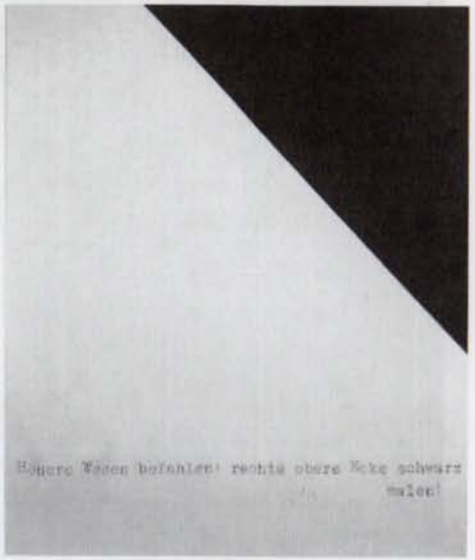
à *Fonte readymade* de Duchamp, eram, como toda sua obra, feitas à mão. As instalações de Gober também evocam uma sexualidade ambivalente, como ocorria ocasionalmente com parte da obra de Duchamp. Em salas cobertas por um papel de parede que representava uma cena de floresta, um pênis e uma vagina, um enforcado ou um menino dormindo, todos constituindo motivos que se repetiam, Gober 133 distribuía suas pias, caixas com iscas para ratos e para dejetos de gatos, membros de cera com tomadas embutidas e velas que se projetavam deles, um vestido de noiva costurado à mão, pilhas de jornais em que a manchete do topo havia sido modificada para acentuar a intolerância e a repressão social, e um charuto descomunal.

A obra de Jeff Koons (1955-) e Haim Steinbach (1944-) foi, com a de Gober e Bickerton, considerada como construtora de objetos de um tipo Neoconceitual. Steinbach juntava objetos comprados em lojas e os dispunha em prateleiras cobertas de fórmica. Embora, com muita freqüência, tipos muito diferentes de coisas fossem colocados juntos, suas cores, materiais, texturas e formas tornavam os arranjos coerentes, da mesma forma que o estilo de vida de uma pessoa é moldado por suas escolhas particulares entre uma variedade de objetos produzidos em série. As prateleiras de Steinbach, com títulos como *dramático, porém neutro* (1984) e *relacio-*



137. Martin Kippenberger, *Com as melhores intenções não consigo achar uma suástica*, 1984



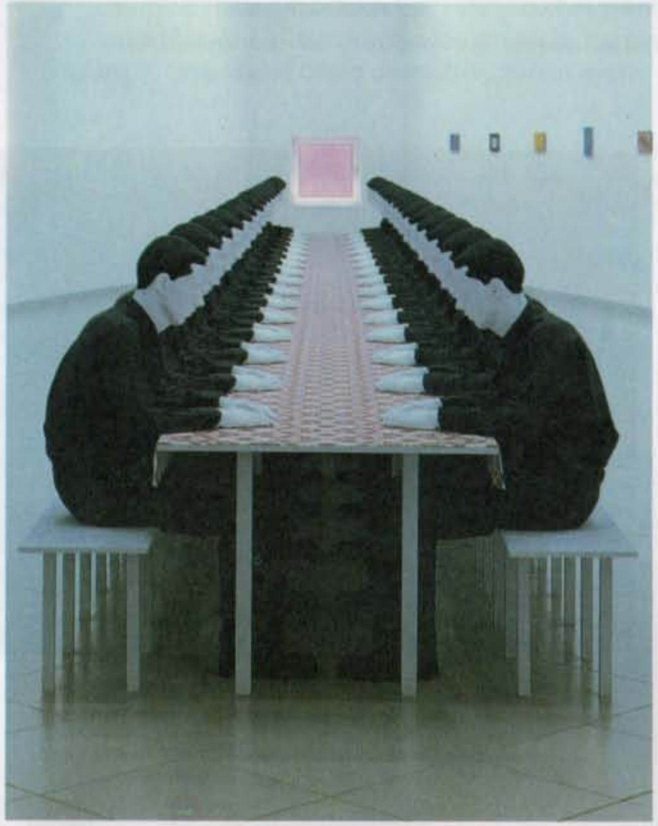

Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!

138. (esquerda) Rosemarie Trockel, *Cogito, Ergo Sum*, 1988

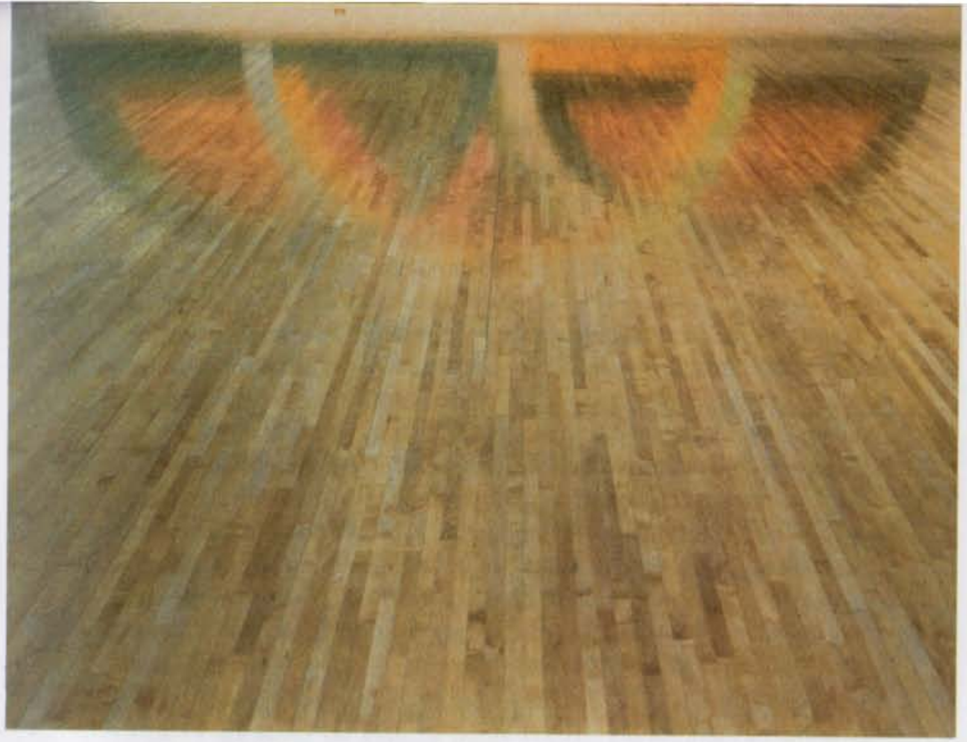
139. (direita) Sigmar Polke, *Os altos poderes ordenam: pinte de negro o canto superior direito!*, 1969

140. Andreas Gursky, *Tóquio*, 1990

141. (acima) Candida Höfer, *Museu de História Natural, Londres II*, 1990



142. (esquerda) Katharina Fritsch, *Tischgesselschaft*, 1988



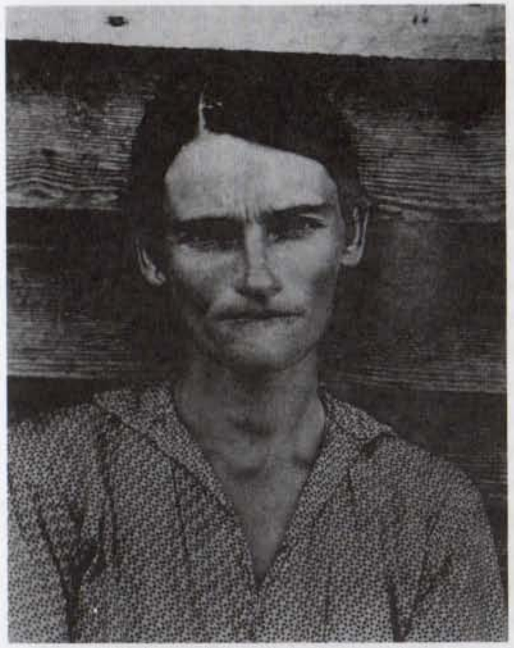
143. Louise Lawler, *Quantas pinturas*, 1989

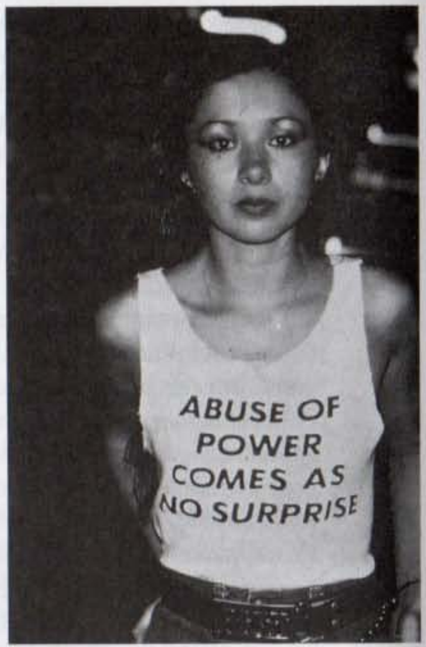
nados e diferentes (1985), refletiam a crescente aceitação de que, embora possamos consumir as mesmas coisas, a maneira pela qual cada um de nós o faz é bastante distinta. O interesse de Koons pela aceitação de produtos comerciais como arte, seu emprego de trabalhadores especializados para executarem suas obras e sua concentração no abjeto – que não o excluía – como tema, tudo isto fazia dele, para alguns, o sucessor natural de Warhol. A exibição de aspiradores de pó verticais, molhados e secos em impecáveis caixas de plástico com luz fluorescente a que ele deu início em 1980 talvez seja outra homenagem a Duchamp. Recipientes bulbosos, longos tubos frouxos, rígidas formas verticais e a tensão entre a sujeira e a limpeza impecável reformulam o erotismo do Dadaísmo e também sua admiração pelo trabalho com encanamentos por parte dos americanos, que ele considerava a grande contribuição artística do país para a nova era. Em meados dos anos 80, alguns moldes em aço inoxidável de um coelho de plástico inflável e um recipiente para a decantação de bourbon que recebeu a forma do trem que aparece no rótulo do bourbon Jim Beam, entre outras coisas, reafirmaram a distância entre a utilidade dos artefatos comuns e o valor reflexivo da arte. O recipiente para decantação do Jim Beam só era arte enquanto os rótulos e o bourbon por ele contido permaneciam intactos. A obra *Tanque com uma bola em total equilíbrio* (1985) pode ser vista como a expressão reduzida da luta da arte para atingir a perfeição e o ideal. Um tanque de vidro vedado e contendo uma bola de basquetebol repousa sobre um suporte de metal. O equilíbrio entre o peso da bola e a densidade da solução salina que a cerca permite que a bola repouse exatamente no centro do recipiente. É uma bela ilusão – olhe, não há fios, a bola desafia a gravidade elevando-se em movimento de câmera lenta –, principalmente porque nada é feito às escondidas.

Esta atitude era o que o crítico alemão Wolfgang Max Faust chamou de "o paradoxo de uma 'crença inacreditável' na arte". O mesmo paradoxo era evidente na obra de alguns artistas estabelecidos em Colônia, da geração posterior a Kiefer. Albert (1954-) e Markus Oehlen (1956-), Werner Büttner (1954-), Georg Herold (1947-), Martin Kippenberger (1953-), Walter Dahn (1954-) e Georg Jiri Dokoupil (1954-) pertenciam a essa geração. Polke e Immendorff haviam sido professores de muitos deles, e outra importante influência por eles recebida foi a do situacionista dinamarquês Asger Jorn. Dokoupil, que mudara seu estilo numa nova série de obras, era, com Dahn e Peter Bömmels (1951-), membro do grupo Mulheimer Freiheit de neo-expressionistas. Albert Oehlen e Kippenberger usaram o expressionismo do momento para questionar as ortodoxias que parecia estar reintroduzindo. Pinturas como a mistura de formas angulares de Kippenberger intitulada *Com as melhores intenções não consigo achar uma suástica* (1984) e as imagens kieferianas que Oehlen produziu em seu estudo em vermelho, amarelo e azul chamado *Retrato de A. Hitler* (1985) expressam um cinismo com relação à opressiva integridade do pensamento liberal. As esculturas de Herold pareciam coisas sem nenhuma organização, embora o arame e as calcinhas de *Egito* (1985), da série "Cúpula de fala alemã", os tijolos e as malhas de bailarinas de *Holograma* (1986), a madeira barata e o papelão de suas construções, bem como as palavras breves e crípticas que ostentam, possuam uma ressonância herdada de Beuys e Polke.

Alguns dos objetos-escultura de Rosemarie Trockel (1952-), tais como *Komaland* (1988), com suas malhas esticadas por formas de gesso de inspiração orgânica, tiveram um efeito similar aos de Herold, com o acréscimo de uma canhestra sensualidade. Além deles, houve também uma série de grandes pinturas e roupas tricotadas. Minúsculas insígnias de madeira, martelos e foices, suásticas ou as palavras "Alemanha Ocidental" cobriam macacões e balaclavas ou formavam enormes monogramas. *Cogito, Ergo Sum* (1988), outra "pintura" em lã, ostentava a máxima de Descartes ao longo de uma superfície predominantemente branca. Tratava-se de uma declaração pós-feminista da identidade feminina, mas a área em negro do canto inferior direito faz eco à pintura de Polke datada de 1969 e conhecida como *Os altos poderes ordenam: pinte de negro o canto superior direito!* As primeiras esculturas de Katharina Fritsch (1956-) provocaram admiração e controvérsia em igual medida. A obra *Elefante* (1987), que atraiu multidões, era um modelo de plástico verde em tamanho natural, moldado a partir de um espécime do Museu de História Natural de Bonn e colocado sobre um plinto alto e oval. O interesse de Fritsch pelas cópias mostrou-se de maneira mais explícita em *Tischgesellschaft* [Companhia à mesa], que evocava 142 o medo da sociedade com relação aos avanços tecnológicos. Figuras repetidas sentam-se junto aos dois lados de uma longa mesa, com as mãos idênticas colocadas sobre uma toalha com desenho gerado por computador.

A década de 80 viu o surgimento, na Alemanha, de um considerável grupo de artistas fotógrafos – Thomas Ruff (1958-), Thomas Struth (1954-), Andreas Gursky (1955-) e Candida Höfer (1944-) – todos eles ex-alunos de Bernhard e Hilla Becher. Ruff fez grandes retratos de seus contemporâneos do mundo da arte e, com a mesma abordagem tipológica, catalogou o céu noturno do sul; Struth fez vistas urbanas em preto-e-branco, notáveis pela ausência de habitantes humanos, bem como estudos nos principais museus do mundo de pessoas observando a arte. Höfer fotografou instituições educativas e culturais como forma de representar os valores por elas corporificados, enquanto as grandes cenas de atividades de Gursky, amiúde registradas de cima – como uma fábrica de produtos eletrônicos, *Karlsruhe* (1991), e uma movimentada bolsa de valores, *Tó-* 140





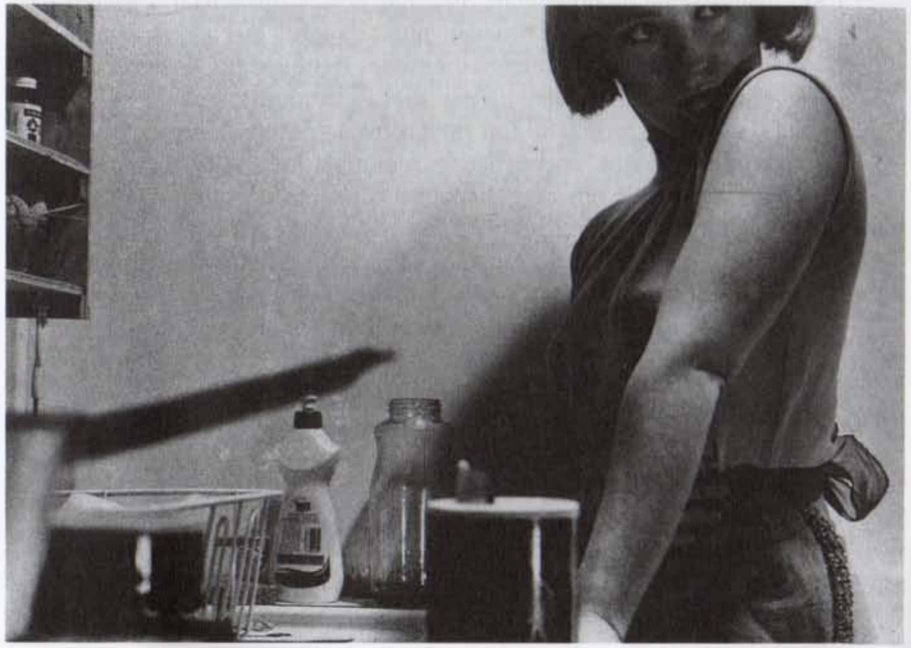
144. (esquerda) Sherrie Levine, *Sem título (Segundo Walker Evans #3 1936)*, 1981

145. (direita) Jenny Holzer, "Truísmo" sobre camiseta modelada por Lady Pink, 1983

quio (1990) – exigiam ser vistas quase como pinturas. O canadense Jeff Wall (1946-) exibiu claramente seu uso das convenções fotográficas em suas grandes imagens cibacromáticas iluminadas pela parte posterior. Wall havia participado do Conceitualismo no final dos anos 60, e uma obra dos anos 80 como *A explosão* (1989), referente ao confronto provocado pela exploração de trabalhadores e executada segundo aquele espírito crítico, era exatamente composta e ensaiada para conscientizar o espectador dos estereótipos em que eles acreditam e das pressuposições culturais que eles fazem ao ler uma imagem.

O feminismo dos anos 70 ressurgiu na década seguinte na obra de Sherrie Levine, Cindy Sherman (1954-), Louise Lawler (1947-), Barbara Kruger (1945-) e Jenny Holzer (1950-), que via de maneira crítica os problemas provocados pelo consumismo. Levine desafiou o poder da visão masculina e sua presunção de posse ao se voltar para os produtos da criatividade masculina. Copiando obras de Kandinsky, Feininger e outros, e apresentando-as como se fossem suas (pois eram dela), ela sugeriu que o problema da originalidade não podia ser isolado da consideração de quem podia ser original. A questão talvez tenha sido colocada de maneira mais clara nas fotografias de Levine "segundo" Walker Evans e Edward Weston, uma retomada de imagens de dois dos pioneiros da fotografia americana, a respeito das quais afirmou o crítico americano Craig Owens: "[Estaria] ela simplesmente dramatizando as menores possibilidades de criatividade em uma cultura saturada de imagens, como amiúde se afirma? Ou, na verdade, não seria sua recusa da autoria uma recusa do papel do criador como 'pai' de sua obra, dos direitos paternos atribuídos por lei ao autor?"

146. Cindy Sherman, *Cena de um filme sem título*, 1977



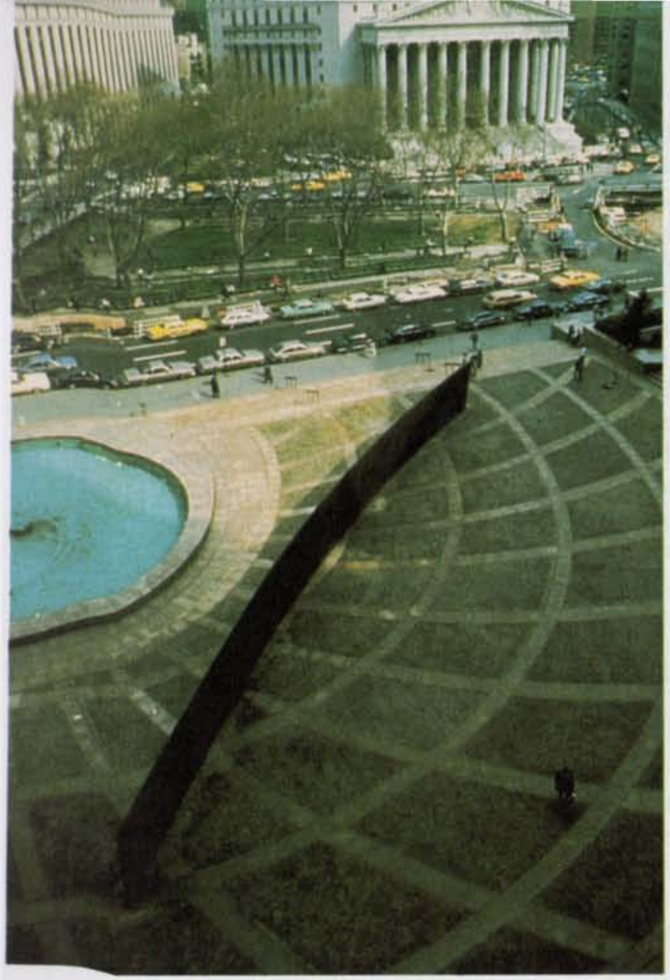
No espírito de Asher e Broodthaers, Lawler empreendeu um renovado exame das maneiras pelas quais a arte obtém valor à medida que encontra seu lugar no sistema de troca e exposição. 143 *Quantas pinturas* (1989), por exemplo, mostra, por meio do reflexo de uma pintura de Frank Stella no chão brilhante de uma galeria, como a obra e o contexto estão indissoluvelmente ligados. Kruger adotou as técnicas do *design* em suas fotos-textos. Mensagens ásperas sobre imagens em preto-e-branco: *Não queremos brincar de natureza em sua cultura* (1983), *Seu olhar atinge o lado de meu rosto* (1981) e outros pronunciamentos de intenção similar questionavam as relações de poder em nossa cultura consumista.

As "Cenas de um filme sem título" de Sherman, do final dos anos 70 e início dos 80, são auto-retratos, como quase todas as suas obras subseqüentes. Infinitamente mutável, ela aparece repetidas vezes e em diferentes situações. A estudada coerência estilística de cada uma das fotos em preto-e-branco faz que elas pareçam cenas em torno das quais poderíamos facilmente imaginar uma completa narrativa cinematográfica com enredo e caracterização. Nossa apreensão instintiva da identidade de Sherman nessas imagens é desmentida por cada uma das próximas imagens da série, que a apresentam como uma pessoa inteiramente diferente. Depois de "Cenas de filmes" e outra série em que ela parodiava glamourosas poses de revistas, sua obra tornou-se um pouco mais sombria, apresentando corpos monstruosos, coisas podres e comida estragada, tudo com um rico colorido. Com suas chamadas "imagens de vômito", Sherman perguntava se seria possível tirar uma fotografia que pudesse suplantar o apelo do meio e jamais ser "pendurável" numa parede. Inevitavelmente, o sedutor apelo do meio significava que a resposta era negativa. Numa obra posterior, os personagens por ela adotados, tanto masculinos quanto femininos, foram tirados de pinturas de antigos mestres. Aqui, como em boa parte das primeiras séries, o desejo de Sherman não era tanto se transformar nesses personagens, mas apagar sua própria personalidade, tornando-se neutra, de uma forma que lembrava Warhol.

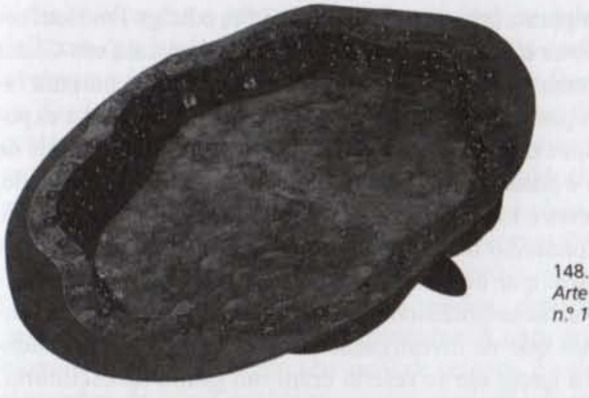
145 Os "Truísmos" de Holzer, breves frases com forte impacto, mas de significado ambíguo, eram afixados em postes, colados em cabines telefônicas e impressos em camisetas: "Proteja-me do que eu quero", "Falta de carisma pode ser fatal". À medida que a década avançava, ela passou para locais de comunicação mais imediata com o público, colocando sua arte em painéis luminosos em Times Square ou Piccadilly Circus. Embora suas obras tenham sido exibidas com grande sucesso em galerias, mais notavelmente no Museu Guggenheim em 1989 e em Veneza, onde ela foi a primeira mulher a representar os Estados Unidos, no ano seguinte, é em locais públicos que elas tiveram o maior impacto.

O polaco-canadense Krzysztof Wodiczko (1943-) elege o poder e o simbolismo dos edifícios e monumentos públicos para sua obra. Usando projetores com lâmpadas de tungstênio, ele tratava suas fachadas como telas sobre as quais projetava imagens que propiciavam um comentário irônico a respeito de seus significados: mísseis americanos e soviéticos entrelaçados sobre o arco Memorial aos Soldados e Marinheiros do Brooklyn (1984), uma pequena suástica no frontão da embaixada da África do Sul em Trafalgar Square, Londres (1987) e a mão de Ronald Reagan durante seu juramento de fidelidade à nação no edifício AT&T de Nova York durante a campanha presidencial de 1984. Estas imagens, como as de Holzer, constituíam exibições temporárias, gestos que ativavam um meio ambiente sem se impor a ele de maneira indevida.

Nos anos 80, a arte pública estava consideravelmente distanciada de seus inícios na década anterior. Nos EUA e na Europa, agências especializadas em arte pública começaram a se estabelecer à medida que ela começava a se propagar. Onde os projetos públicos exigiam a inclusão de obras de arte, essas agências supervisionavam a seleção e o contrato do artista apropriado. Esquemas de "porcentagem para a arte" foram amplamente adotados, em que um por cento do custo total de qualquer empreendimento tinha que ser destinado a gastos com arte. Na Inglaterra, um empreendedor como Sir Stuart Lipton, responsável pelo Broadgate Centre de Londres, podia, como colecionador, decidir quais de suas próprias obras desejava colocar no local. Richard Serra, cujo *Fulcro* (1987) ergue-se em uma das principais entradas de Broadgate, havia muitos anos fazia esculturas que eram, como se dizia na época, destinadas a locais públicos. Isto significava que o sentido da escultura, o local onde devia ser colocada e como deveria produzir seu efeito estavam inextricavelmente ligados. Remover essa obra, ainda que por alguns metros, resultaria não apenas numa redefinição do local, mas também na criação de uma escultura totalmente diferente.



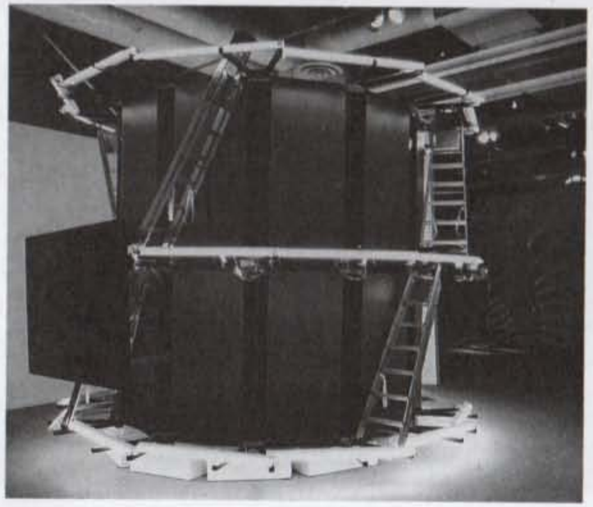
147. Richard Serra, *Arco inclinado*, 1981



148. Richard Deacon, *Arte para outras pessoas n.º 10*, 1984

As tensões ainda existentes entre o público em geral e a arte, ostensivamente concebida com o total bem-estar público em mente, 147 ficaram patentes na discussão do destino do *Arco inclinado* de Serra, encomendado em 1981 por um programa oficial para a Federal Plaza de Nova York. A escultura em aço – muito mais alta que um homem – cortava a praça, restringindo em muito a visão e o trânsito dos pedestres. Em 1985, o protesto dos que trabalhavam em edifícios das imediações tornou-se tão intenso que a Administração dos Serviços Gerais, o órgão governamental que havia encomendado a obra, anunciou que ela seria removida. Seguiu-se um processo jurídico, com Serra afirmando que sua remoção constituiria uma violação ao seu contrato e que uma proposta de deslocamento para um dos lados da praça era inútil, pois a obra havia sido concebida para ocupar sua posição original. Qualquer alteração nessa concepção destruiria a obra. Ela foi finalmente removida em 1989.

Embora alguns aspectos da arte pública insistissem na separação entre a cultura de galeria e a integridade demótica da emancipação da arte com relação a ela, havia muitos artistas cuja prática abarcava a galeria e o espaço público. Projetos de curadores trouxe-



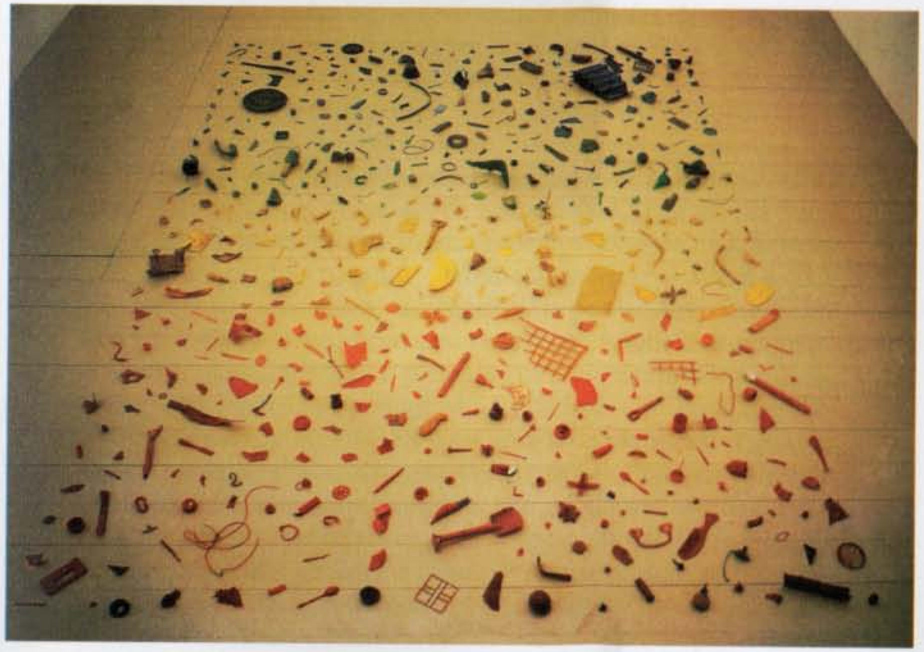
149. Reinhard Mucha, *O problema da figura no chão na arquitetura barroca*, 1985

ram esta atitude para o primeiro plano. Em 1986, o belga Jan Hoet organizou *Chambres d'Amis*, um projeto em grande escala em Ghent que era, ao mesmo tempo, público e privado. Mais que quarenta famílias cederam partes de suas casas para um artista durante a exposição. Portanto, os espectadores tinham que se valer de um mapa de todos os locais e passar vários dias movendo-se ao redor da cidade, batendo em portas e tocando campainhas para ver toda a exposição.

Apesar do tamanho da exposição, nenhum artista britânico foi convidado a participar dela. A explicação de Hoet para essa omissão foi que os artistas britânicos estavam mais envolvidos na produção de objetos que na investigação do espaço e da temporalidade. Os artistas a quem ele se referia eram um grupo de escultores, muitos dos quais saíram do Royal College of Art na segunda metade da década de 70: Richard Deacon (1949-), Tony Cragg (1949-), Antony Gormley (1950-), Bill Woodrow (1948-), Shirazeh Houshiary (1955-), Anish Kapoor (1954-), Alison Wilding (1948-) e Richard Wentworth (1947-). As esculturas de Deacon, em madeira laminada, metal rebitado, borracha e plástico, combinavam alusões a formas mecânicas e biomórficas, como se pode ver nos pretensos ecos de objetos do cotidiano de uma longa seqüência de obras em pequena escala, sua série "Arte para outras pessoas". Moldes em chumbo de seu próprio corpo, as esculturas de Gormley relacionam a figura e suas dimensões com o espaço ao seu redor. Tanto Cragg quanto Woodrow usaram material descartado. Woodrow cortava e dobrava invólucros de bens duráveis, dando-lhes novas formas que falavam de espetáculo, excitação, perigo e o tratamento que a mídia lhes dispensava: a lateral de uma banheira transforma-se num violão, o revestimento da porta de um carro transforma-se num revólver e num microfone, e o assento do triciclo de uma criança, num tanque. No início dos anos 80, Cragg coletava objetos descartados de madeira e plástico, fazendo arranjos com eles no chão. Exemplo dessa prática e da posição de Cragg na tradição escultórica é *Novas pedras – os tons de Newton* (1978), um arranjo retangular de fragmentos de plástico dispostos *à la* Long e graduados para formar um espectro de cor.

Na Alemanha, Reinhard Mucha (1950-) e Meuser (1947-) também estavam reciclando objetos descartados de um passado industrial. As composições de Meuser com pratos e vigas conservavam todos os elementos em sua condição original, usando a "cor de fundo" com que haviam sido pintados. Seus títulos também indicavam a origem e a antiga função desses objetos: *Metro Station Overkampf* ou *Krupp* (ambos de 1987), por exemplo. A escultura de Mucha centrava-se em locais de construção, usinas siderúrgicas e na ampla rede ferroviária ao redor de sua casa em Düsseldorf. Uma obra em grande escala como *O problema da figura no chão na arquitetura* 149 *barroca* (1985), executada para o Centro Georges Pompidou de Paris, usa equipamento e materiais encontrados no próprio museu. Outras obras incorporavam objetos usados, especialmente portas velhas, a estruturas finamente elaboradas. A obra de Mucha é autobiográfica, com raízes em seu local de origem, e amiúde faz uso de elementos de obras anteriores, numa recriação contínua do passado: pessoal, social e artístico.

150. Tony Cragg, *Novas pedras – os tons de Newton*, 1978



ASSIMILAÇÕES

Andy Warhol faleceu no início de 1987. Sua presença exercera profunda influência durante um quarto de século. O retrato fotográfico de Warhol feito por Richard Avedon (1923-), mostrando as cicatrizes deixadas pelas balas da frustrada tentativa de assassinato empreendida por Valerie Solana um dia depois de Bobby Kennedy ter sido morto em 1968, fazia-o parecer imortal, como afirmou a crítica americana Lisa Liebmann. "Como ele pode estar tão certo?!", perguntava o crítico Peter Schjeldahl, "num misto de espanto e fúria. É incrível que ele tenha sido baleado no momento historicamente correto." Dois dias antes de morrer, as 32 pinturas da Sopa Campbell que haviam formado sua primeira exposição na galeria de Irving Blum em Los Angeles – todas compradas por Blum e conservadas juntas – partiram em empréstimo permanente para a Galeria Nacional de Washington. Em vista disto, a notícia de sua morte parecia, para Liebmann, o presságio de algo catastrófico. Ela escreveu: "Na manhã de domingo, dia 22 de fevereiro, com a notícia da morte de Andy Warhol, eu corri para a janela na esperança de ouvir o ruído de abalos sísmicos vindo dos arredores da cidade, e de testemunhar uma transfiguração, não sei do quê: do fundo dos edifícios à minha frente, da qualidade do ar, da aparência das coisas em geral – mas de alguma coisa. O choque de uma ausência tão grande sem dúvida se manifestaria – eu acreditava – na realidade." O choque de sua morte, contudo, não foi maior que o impacto de seu

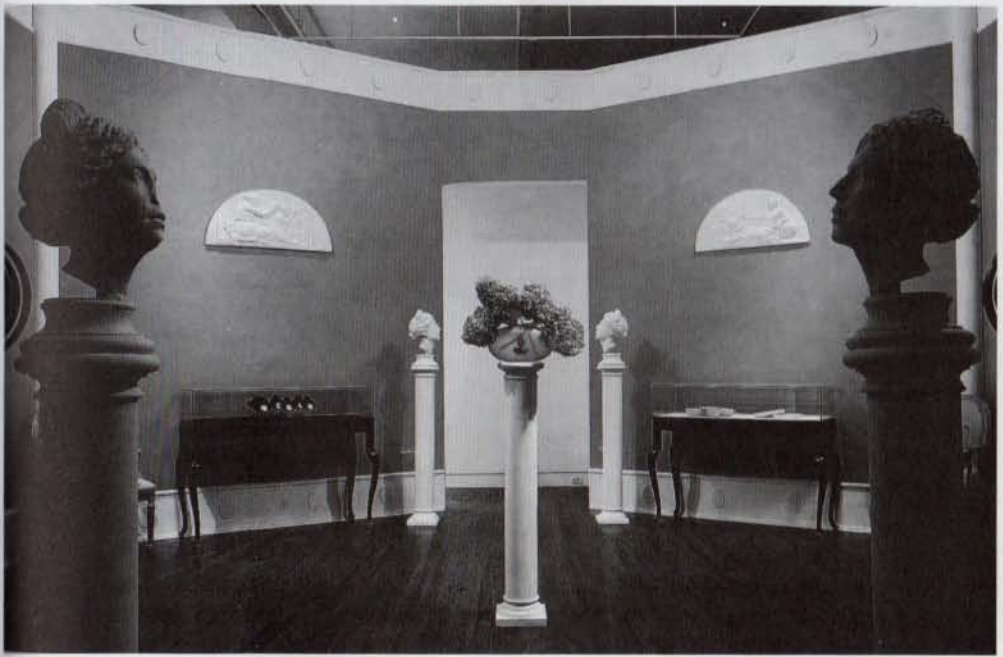
151. Judith Barry, *Eco*, 1986

surgimento, como escreveu o artista Larry Bell ao ver a obra de Warhol pela primeira vez em 1963: "Warhol foi capaz de remover da arte o toque do artista. Ele não tentou fazer dela uma ciência, como fez Seurat, mas produziu uma anticiência, uma antiestética, uma arte anti-'artística', totalmente despida de todas as considerações que possamos ter achado necessárias. Ele assumiu uma atitude supersofisticada e transformou-a em arte, fazendo de suas pinturas a expressão de um completo tédio com relação à estética como a conhecemos. ...Ela é absoluta, é pintura e, acima de tudo, é arte. De qualquer modo, e não importa o que se decida quanto a ela, nada pode tirar dela as importantes mudanças que sua obra fez nas considerações de outros artistas."

Dois anos após a morte de Warhol, em 1989, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles apresentou "Floresta de signos", uma exposição que teve por título um verso do poema "Correspondences" de Baudelaire, reunindo muitos artistas americanos neoconceituais, tais como Koons, Steinbach, Lawler, Levine, Sherman, Judith Barry (1949-) e Barbara Bloom (1951-). A obra *Eco* (1986)

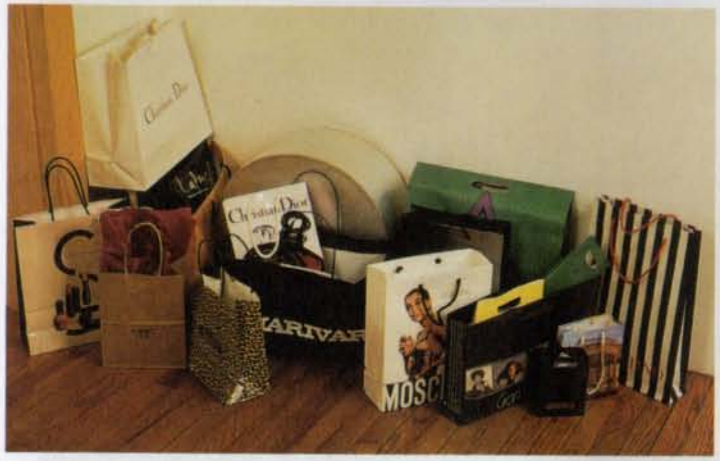
de Barry investigava o conflito entre a promessa libertária da arquitetura modernista e o efeito desumanizador de tantos prédios urbanos feitos de vidro e aço. Bloom contribuiu com uma instalação intitulada *O reino do narcisismo* (1988-89), um arremedo de interior neoclássico em que todos os bustos, relevos da parede, detalhes escultóricos e objetos expostos em vitrines ostentavam silhuetas ou retratos dela. "Floresta de signos" recebeu de sua curadora, Mary Jane Jacob, o subtítulo de "Arte na era Reagan". Como sugeriu o pintor e crítico Jeremy Gilbert-Rolfe (1945-) numa palestra proferida durante a exposição, um título mais apropriado teria sido "Arte na era de Andy". A única figura européia de estatura equivalente à de Warhol nesse período era Joseph Beuys, que havia falecido um ano antes de Warhol. Estas duas mortes coincidiram com uma mudança nas circunstâncias e percepções que acompanharam a absorção das lições do experimentalismo do quarto de século anterior.

152. Barbara Bloom, *O reino do narcisismo*, 1988-89



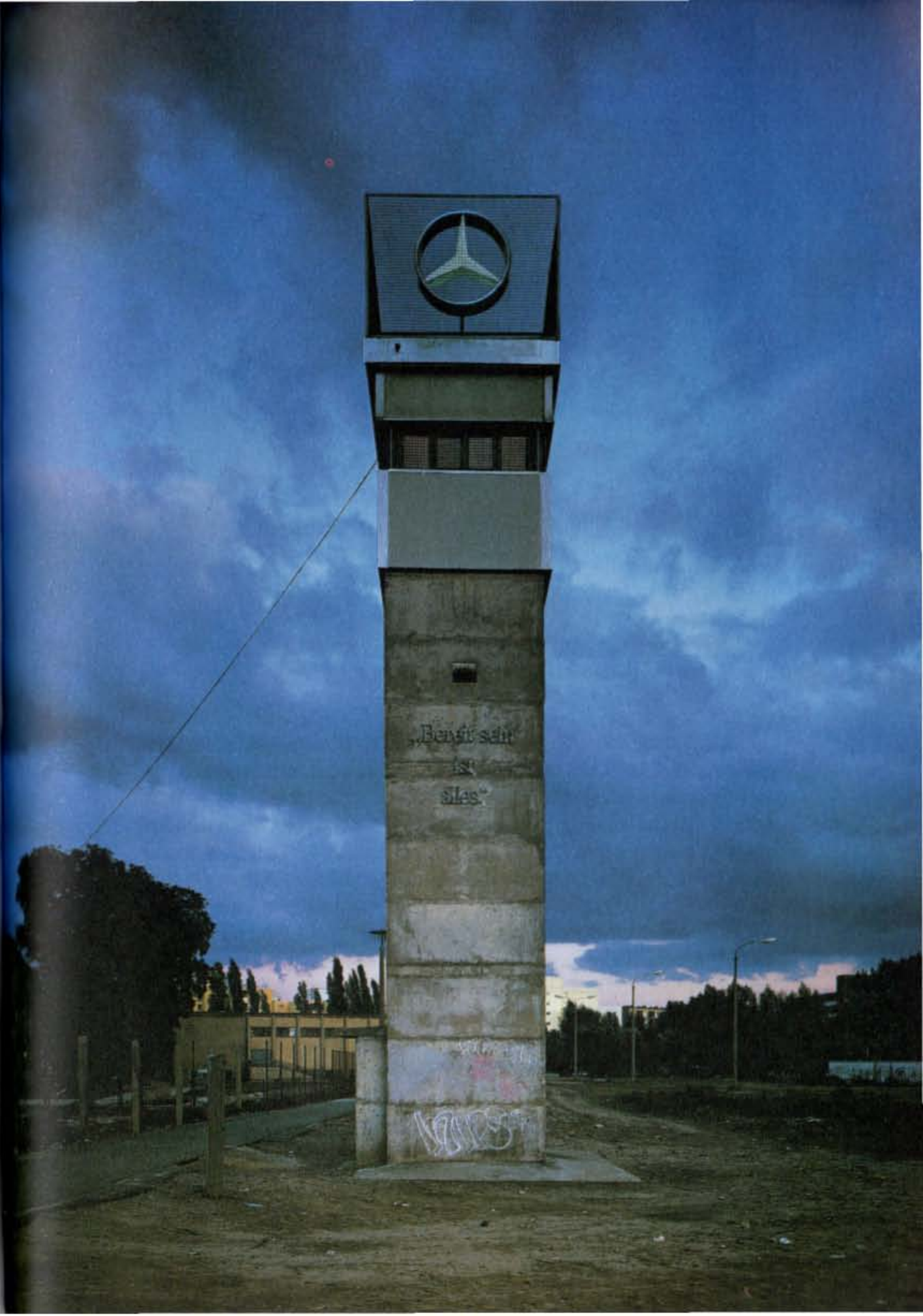
A popularidade da Instalação, a maturidade da vídeo-obra, as estratégias transformadas da arte pública e a continuada relevância da obra especificamente dirigida para os problemas sociais da opressão, racismo e sexualidade podem ser testemunhadas em várias das principais exposições realizadas desde então.

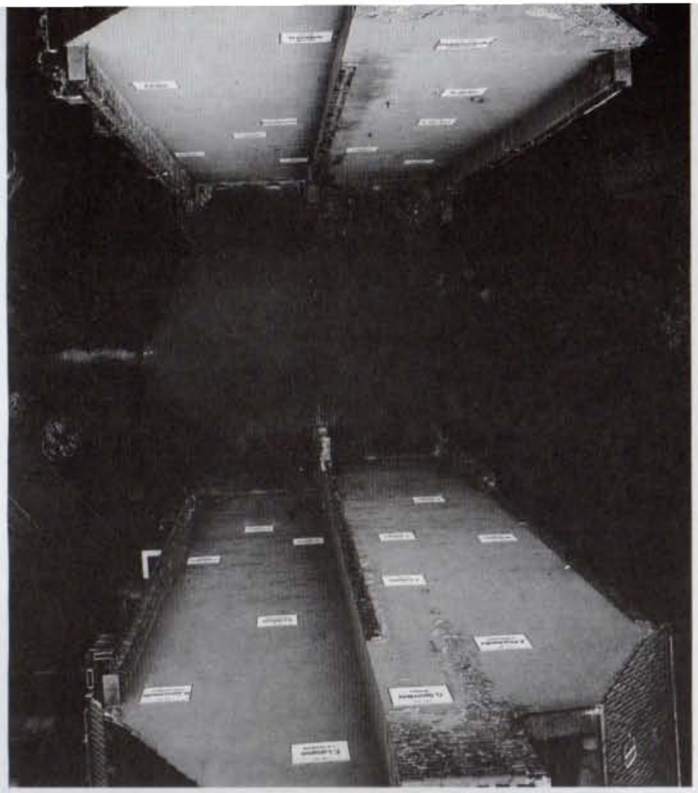
O apogeu da generalizada prática criativa pós-moderna que buscava traçar paralelos entre as várias formas foi a *Documenta VIII* de 1987. Uma grande obra de Beuys no espaço central do museu principal funcionava como poderosa introdução à exposição. O tema da *Documenta* era a arte e os projetos, e projetistas e arquitetos foram incluídos entre os exibidores, ao lado dos artistas. Ettore Sottsass (1917-), Jasper Morrison (1959-), Paolo Deganello (1940-), Hans Hollein (1934-), Haus Rucker Co. [Laurids Ortner (1941-)], Günter Zamp-Kelp (1941-) e Manfred Ortner (1943), Arata Isozaki (1931-) e outros deram testemunho ao fato de que muitas facetas dessas disciplinas haviam entrado em aparente convergência. Entre as peças, a contribuição do iraniano-americano Siah Armajani (1939-) era o projeto de uma passarela a ser instalada no jardim de esculturas do Walker Art Center de Mineápolis, e a construção do alemão Thomas Schütte (1954-) era um pavilhão que vendia sorvete e bebidas, e incluía um WC. Ange Leccia (1952-), um corso, apresentou um dos últimos modelos de carro da Mercedes Benz num pedestal giratório.



153. (esquerda) Sylvie Fleury, *Veneno*, 1992

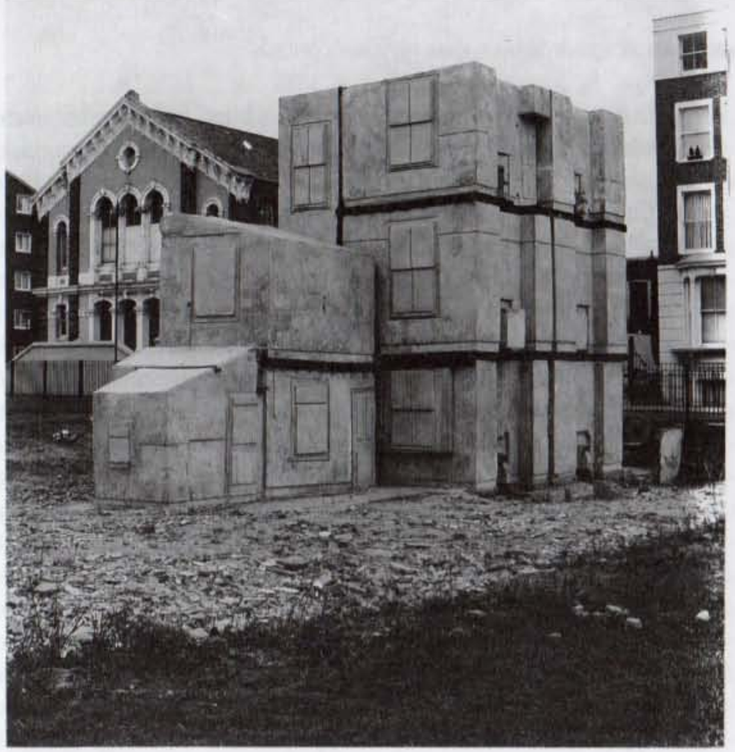
154. (direita) Hans Haacke, *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse (A liberdade será agora patrocinada – pela caixinha)*, 1990





155. Christian Boltanski, *A casa desaparecida*, 1990

Os "Arranjos" de Leccia, compostos por objetos manufaturados – de aviões Concorde até gravadores –, constituem exemplo da arte em que o ato de expor é uma das preocupações básicas. E isto não apenas porque esse ato separa o objeto de sua aparência cotidiana, transformando-o em arte, mas também porque acaba por reproduzi-lo. Quando Warhol expôs suas caixas de sabão Brillo e de sopa Campbell em 1964, elas eram, apesar de toda a chocante banalidade de sua verossimilhança, cópias artísticas. Ele usou caixas de madeira, na verdade esculturas minimalistas, nas quais foram impressos logotipos em silkscreen para fazê-las parecer reais. Leccia usou as caixas verdadeiras. De maneira similar, *Veneno* (1992), da suíça Sylvie Fleury (1961-), empilha elegantes sacolas de compras com seus respectivos conteúdos, e a exposição de 1986 no Kunstverein de Colônia do belga Guillaume Bijl (1946-) transformou a galeria numa loja de roupas masculinas em pleno funcionamento. À primeira vista, obras como estas lembram as de Steinbach e Koons, mas há pouca ironia nelas. Em vez de usar a crítica reflexiva do Conceitualismo para moldar sua prática, estes artistas acreditam que suas lições ficam implícitas.



156. Rachel Whiteread, *Casa*, 1993

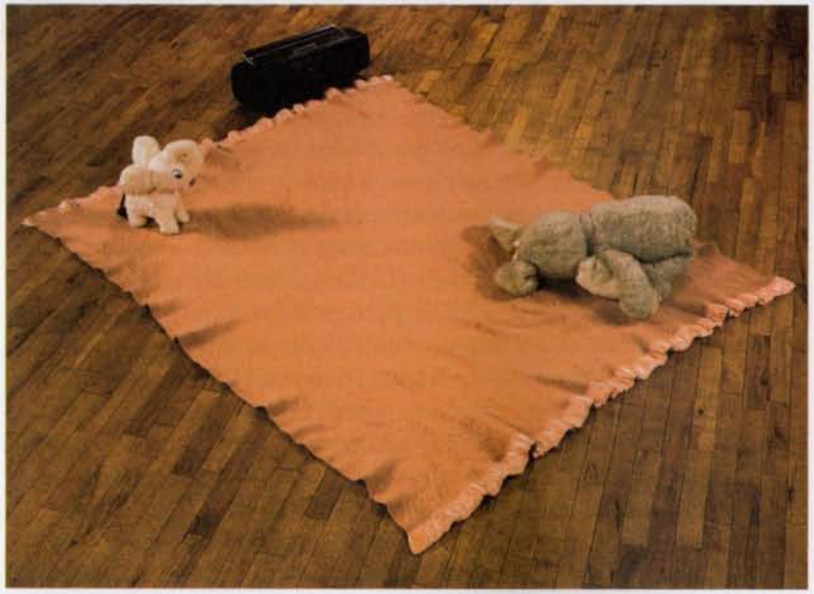
Em 1986, Rebecca Horn, Jannis Kounellis e o dramaturgo alemão Heiner Müller propuseram a montagem de uma exposição em Berlim que incluiria duas obras de cada participante, uma em cada lado do Muro. Quando o projeto se concretizou em 1990, com o nome de *Die Endlichkeit der Freiheit* [A finitude da liberdade], o Muro havia sido derrubado e o processo de unificação estava em andamento. Os artistas tiveram que se adaptar a essa nova realidade. *A casa desaparecida* (1990) de Christian Boltanski (1944-) foi situada no espaço aberto num terraço do antigo bairro judeu de Berlim Oriental por uma bomba aliada em 1945. Fixos nas paredes externas das casas de cada lado do espaço estavam os nomes e as datas da ocupação dos antigos residentes. Uma documentação mais detalhada foi exposta na área de exposições, agora abandonada, que já abrigara a *Sala Proun* no número 1923 da Grosse Berliner Kunstausstellung. 154 Em sua contribuição, Hans Haacke usou uma das torres de observação que ainda se erguia na Potsdamerplatz. Outrora ponto central da Europa do Norte, a praça havia sido cortada em duas pelo Muro e agora estava novamente unida e pronta para ser reurbanizada. Haacke colocou o logotipo da Mercedes Benz, símbolo da força corporativa que iria dominar a reurbanização da cidade, no topo da torre, e em um de seus lados fixou as palavras de Goethe "Kunst bleibt Kunst" ["A arte permanece arte"]. Nos dois casos, a natureza pública da obra conseguiu se harmonizar com as dimensões históricas, políticas e econômicas do contexto urbano, sem comprometer suas qualidades artísticas.

"A finitude da liberdade" era sintomática da maneira pela qual a arte pública, quando não era apenas um apêndice ou um aspecto do planejamento urbano, chegara a ser surpreendentemente concebida como uma série de intervenções temporárias. A agência britânica Artangel encomendou vários projetos de curto prazo nos anos 90, dos quais se destacam *Trabalho para o Mar do Norte* (1993) de Bethan Huws (1961-) e *Casa* (1993) de Rachel Whiteread (1963-). Huws convidou o grupo coral búlgaro Bistritsa Babi para cantar numa praia de Northumberland na maré alta de uma noite de verão. A "obra" era uma junção do canto, a escolha da hora e do local por Huws e as imprevisíveis e predominantes contribuições do mar e do clima. A *Casa* de Whiteread foi uma modelagem do espaço interno de uma casa da zona leste de Londres. Última de um conjunto de casas que foram demolidas para dar lugar a um parque, a solitária presença do edifício erguia-se como um breve monumento, um forte lembrete do problema dos sem-teto londrinos e um desencadeador de lembranças de outras residências há muito esquecidas.

Apesar, ou talvez devido a elas, das iminentes dificuldades financeiras da unificação da Alemanha e da probabilidade da mudança do centro do poder – naquela época em Bonn – para Berlim, levando com ele muito dinheiro e atividades culturais, o clima em Colônia em 1990 era decididamente animado. Nove negociantes da cidade uniram seus recursos e artistas para montar uma única exposição, "O show de Köln", que se distribuiria por suas respectivas galerias. "Nachschub", proclamava a capa do catálogo: suprimentos, apoio, reforços. As sugestões militares ainda se faziam presentes, apesar dos trinta anos durante os quais a arte havia combatido a idéia de uma aliança de vanguarda com o progresso histórico. Contudo, era um rótulo aceitável para os envolvidos na mostra e para alguns artistas americanos intimamente associados a eles em atitude e espírito: para as *performances* e vídeos de Andrea Fraser (1965-), em que ela atuava como guia de galeria; para as análises investigativas e as instalações de Fareed Armaly (1957-) e Mark Dion (1961-); as propostas de Peter Fend (1950-) de remodelar a terra por sólidos motivos políticos, econômicos e ecológicos; os lacônicos e espirituosos desenhos de parede de Jessica Diamond (1957-); e as investigações quanto à sexualidade e o preconceito de Zoë Leonard (1961-) e Larry Johnson (1959-). O *Orphée 1990*, de Armaly, exposto na Maison de la Culture, Saint Etienne, naquele ano, recriava o projeto e a decoração do edifício quando de sua abertura nos anos 60, como parte do plano de André Malraux de possibilitar a todos o acesso à cultura. *Frankenstein na era da biotecnologia* (1991), uma elaborada instalação de Dion que misturava laboratório e sótão, impregnou a visão da pesquisa genética de uma emoção similar à do "Boy's Own" se aventurando na exploração do século XIX. Estes e muitos outros dos sessenta artistas pareciam estar trabalhando segundo o que fora estabelecido por Broodthaers, Haacke, Asher, Smithson, Nauman e Mary Kelly. *Sim, Bruce Nauman* (1989) de Diamond reconhecia de maneira explícita a dívida para com aquele artista.

No ensaio que escreveu para o catálogo, Diedrich Diederichsen tecia considerações sobre os temores que as mudanças no poderio global haviam desencadeado. "A desgraça de ser explorado", afirmou ele citando o músico e escritor Mayo Thompson, "não é nada se comparada com a desgraça de nem sequer ser explorado." Ao considerar a arte que era produzida nessas circunstâncias, ele sugeriu novos critérios de avaliação: "Pornográfico é o adjetivo que deveria substituir o pejorativo 'decorativo' em nossa crítica de arte. É um termo para a obra que não assume nenhuma responsabilidade por sua origem. Lixo, por outro lado, assume toda a responsabilidade."

Lixo e um irrepreensível senso de fracasso estavam presentes em todas as *performances*, vídeos, objetos e instalações de Mike Kel-

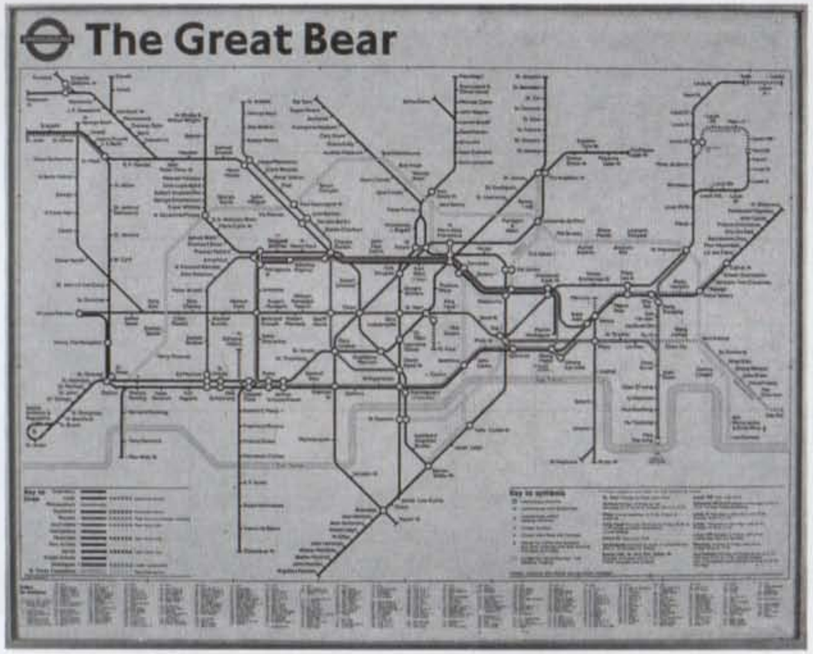


157. Mike Kelley, *Diálogo #2 (Vidro branco transparente/Vidro negro transparente)*, 1991

ley (1954-). "Por que me tornei um artista performático", diz uma peça que mostra fotografias de jovens mulheres nuas. Uma série de estandartes feitos em 1987 no estilo colorido dos que eram desenhados por Mary Corita Kent, uma ex-freira, trazia mensagens descaradamente impiedosas: "Eu sou um inútil para a cultura, mas Deus me ama", "Cagão e orgulhoso. P. S. Punheteiro também (e uso óculos)". Com freqüência, Kelley usava objetos feitos em casa, brinquedos investidos de um amor desmedido por quem se dispusesse a possuí-los, e que, em sua sujeira acumulada pelo tempo e em seu abandono, falam de um abandono e de uma perda insuportáveis. Suas "Arenas" e "Diálogos" do final dos anos 80 e início dos 90, arranjos de brinquedos espalhados por cima e embaixo de colchas tricotadas, tratam o problema do abandono em termos formais derivados da linguagem crítica, embora positiva, da escultura minimalista e pós-minimalista. A anomia de disfunção "preguiçosa" de Karen Kilimnik (1962-), Jack Pierson (1960-), Raymond Pettibon (1957-) e Sean Landers (1962-) segue um caminho muito semelhante. As instalações de Kilimnik, tais como *Sra. Peel... Nós somos necessários* (1992), mapeiam as fantasias de ação dos jovens que se trancam em seus quartos e se viciam em televisão, enquanto seus *Jane Creep,* textos *faux-naïf* sobre uma imaginária amiga epônima, sugerem que não é preciso muito para transformar o equilíbrio mental em psicose: "A MELHOR AMIGA DE JANE ESTÁ FAZENDO UMA BONECA PARECIDA COM JANE + ENFIANDO ALFINETES NELA."

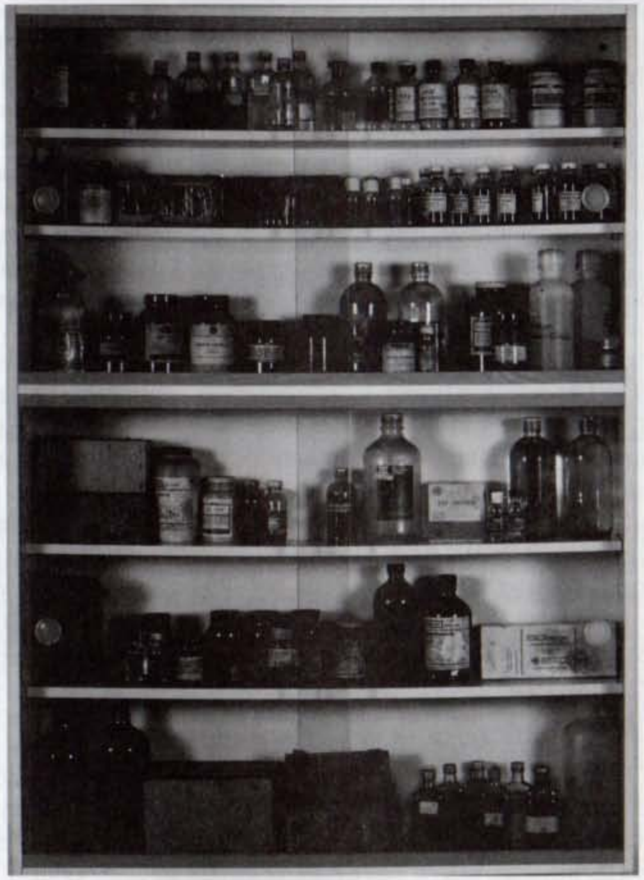
Na Grã-Bretanha, os exemplares mais interessantes da arte do final dos anos 80 e início dos 90 estão associados com o Goldsmiths' College de Londres. Julian Opie (1958-) e Lisa Milroy (1959-) estudaram nessa instituição no início da década de 80. Milroy, no início de sua carreira, pintava coisas a serem compradas – sapatos, camisas, casacos e chapéus – individualmente ou em fileiras bem distintas. Telas maiores com pratos, cacos de louça, pneus ou lâmpadas apoiavam-se na ordem abstrata de sua distribuição para conferir coesão e um senso de obra completa aos objetos reunidos. Algumas, como *Lâmpadas* (1988), pareciam catálogos comerciais oferecendo impassivelmente uma enorme variedade de mercadorias para todos os fins, embora lindamente pintadas com tinta a óleo. As esculturas em folha de metal que Opie produziu em 1983 eram pintadas de forma que imitassem sua eminente capacidade de venda: um talão de cheques e uma caneta, cinco produtos de supermercado, cinco velhos mestres. De maneira inversa, a próxima série era composta por formas abstratas com títulos tirados de manchetes de jornais. Sua obra, subseqüentemente, valeu-se de maneira mais óbvia da forma minimalista ao apresentar uma ausência de função em sua semelhança com frios armários, dutos de ventilação e divisórias de escritório que enfatizavam a primazia do visual na arte. Milroy e Opie expuseram sua obra internacionalmente num período muito breve de tempo, transformando-se em modelo para os que se seguiram a elas.

Enquanto ainda aluno do Goldsmith's em 1988, Damien Hirst (1965-) obteve o uso de um edifício em desuso da Docklands Development Corporation, e, em seus generosos espaços, montou "Freeze", uma mostra que incluía muitos de seus colegas. De maneira coletiva, eles estavam em sintonia com o espírito empreendedor da época, e sua empreitada de montar a mostra e, o que talvez tenha



158. Simon Patterson, *O grande urso*, 1992

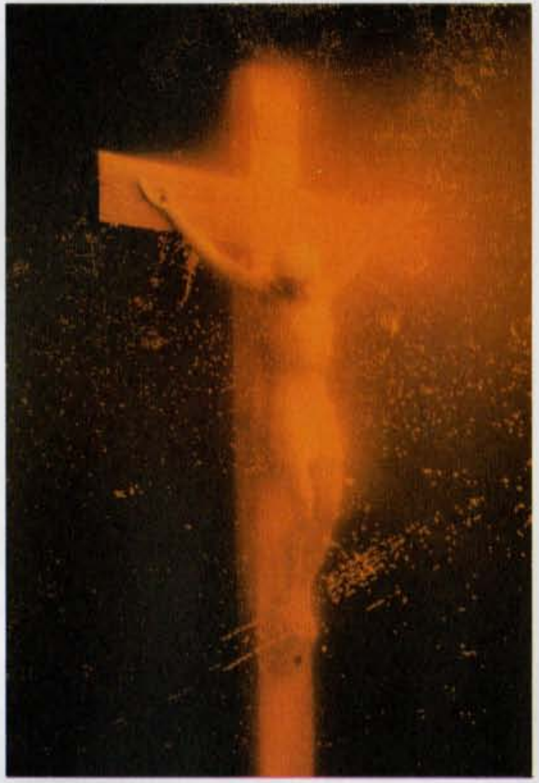
sido o mais importante, persuadir vários importantes comerciantes e curadores a visitá-la foi compensatória. A mostra foi rapidamente seguida por outras de natureza similar – tais como "Medicina Moderna" em 1990, também co-patrocinada por Damien Hirst – cujos participantes também forneceram o núcleo de muitas novas galerias particulares de Londres, de propriedade de negociantes não-britânicos. Entre os que assim se fizeram notar estavam Anya Gallaccio (1963-), Angela Bulloch (1966-), Simon Patterson (1967-) e Gary Hume (1962-). As instalações de Gallaccio envolvem materiais perecíveis e mutáveis, tais como flores, fruta, gelo ou chocolate, dispostos e deixados apodrecer por um período de dias ou semanas, transformando-se segundo os ditames das circunstâncias. *Golpe* (1993) pintou de chocolate a Galeria Karsten Schubert: arte de "caixa de chocolate" com reflexos fecais. Os visitantes lambiam as paredes se fossem suficientemente corajosos. As obras de Bulloch que envolviam luz, som e outros meios são por vezes ativadas ao acaso, mas com mais freqüência são postas em funcionamento pela presença de um espectador, como é o caso da máquina de desenhar *Horizonte azul* (1990). Outra série que reunia regras de conduta afixadas em diferentes lugares – bares de *topless*, hotéis e escritórios – enfatizava a universalidade da necessidade de aquiescência humana se a sociedade deve funcionar sem atropelos. Patterson encontrava nos nomes, tanto famosos quanto desconhecidos, uma forma de examinar valores, perspectiva histórica, prioridades educacionais e



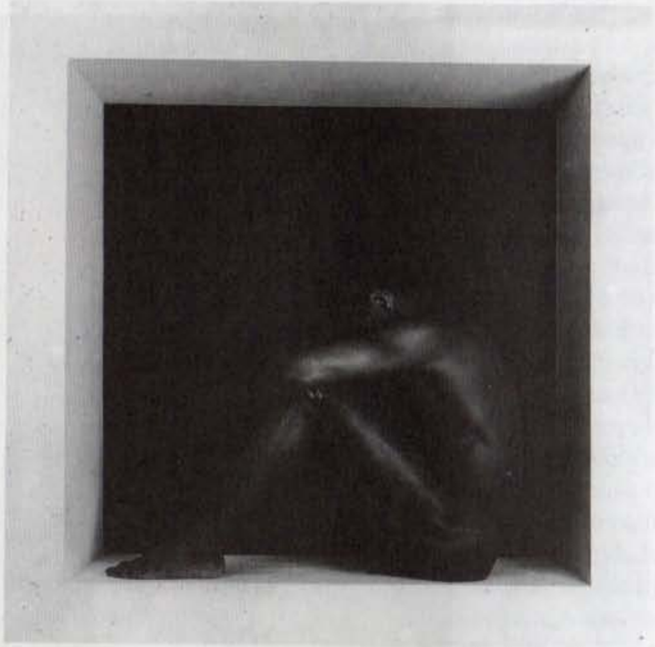
159. Damien Hirst, *Eu quero ser eu*, 1990-91

158 características pessoais. *O grande urso* (1992) substituía os nomes das estações no mapa do metrô londrino por nomes de jogadores de futebol, comediantes, filósofos, locutores e outros para fazer um mapa bastante diferente, embora não menos legível, do espaço cultural contemporâneo. As dimensões das primeiras pinturas abstratas de Hume, executadas em tintas brilhantes e com suas áreas circulares e retangulares em relevo, derivavam de guichês e folhas de portas de hospitais. Subseqüentemente, ele passou a usar motivos figurativos que eram importantes do ponto de vista formal e do narrativo. Os armários de remédio de Hirst eram esculturas de parede *fin de siècle* e *à la* Don Judd, cheios de itens artificiais para 159 conseguir o efeito desejado: *Nova York* (1989) ou *Eu quero ser eu* (1990-91). Seus exemplares em conserva – peixe, um carneiro, uma vaca e um bezerro, um tubarão chamado de *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo* (1991) – também se ocupavam com a força do desejo e do medo que o homem sente com relação ao amor, à beleza e à morte, bem como nossa incapacidade de enfrentá-los. Hirst equilibra uma bola de pingue-pongue num jato de ar, como a bola de basquete flutuante de Koons, e a chama de *Quero passar o resto de minha vida em todo lugar, com todas as pessoas, uma a uma, sempre, para sempre, agora* (1991).

O mundo artístico americano, durante o verão de 1989, estava ocupado com um debate referente à censura. A discussão referia-se à obra de dois fotógrafos, Robert Mapplethorpe (1946-89) e Andres Serrano (1950-). Durante quinze anos os estudos, flores, retratos e fotoconstruções de Mapplethorpe haviam explorado a beleza masculina, o desejo homossexual e o sadomasoquismo. A retrospectiva de sua obra, "Robert Mapplethorpe: o momento perfeito", aconteceu logo após sua morte, provocada por uma doença relacionada à Aids; na mesma época foi publicado um livro de suas fotografias que foi denunciado, entre outros, pelo senador Jesse Helms. Serrano havia feito e também estava exibindo uma série de estudos fotográficos que envolviam diversos fluidos do corpo humano. Um deles, uma rica imagem em dourado de Cristo na cruz, havia sido obtido fotografando um pequeno crucifixo de plástico num frasco de urina. Como sugeriu o crítico David Levi Strauss, provavelmente não era tanto a imagem – que "é realmente muito bonita" – que perturbava as pessoas, mas o seu título, *O Cristo do mijo* (1987). Tanto a retrospectiva de Mapplethorpe quanto a série de Serrano haviam sido parcialmente financiadas por dinheiro público, o que foi deplorado com estardalhaço pelos membros moralmente ultrajados do Senado e do público em geral. O debate envolveu as questões do racismo e do machismo, bem como blasfêmia e homofobia. O resultado imediato foi que a Câmara de Deputados fez uma redução do Fundo Nacional para as Artes equivalente ao que fora desembolsado nos dois projetos, e a Galeria Corcoran de Washington, escolhida como o terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, cancelou o evento. Tendo arrancado uma lista do livro de Krzystof Wodiczko, os defensores de Mapplethorpe organizaram um protesto durante o qual projetaram *slides* de sua obra na fachada da galeria, forçando-a a abrigar a mostra.



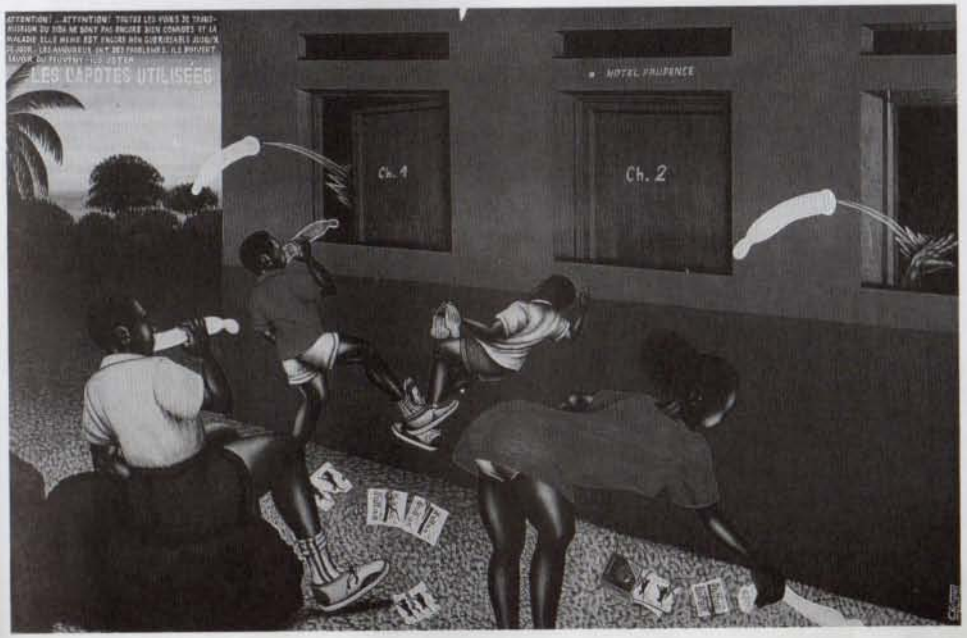
160. Andres Serrano,
O Cristo do mijo, 1987



161. Robert Mapplethorpe, *Thomas, 1986*, 1986

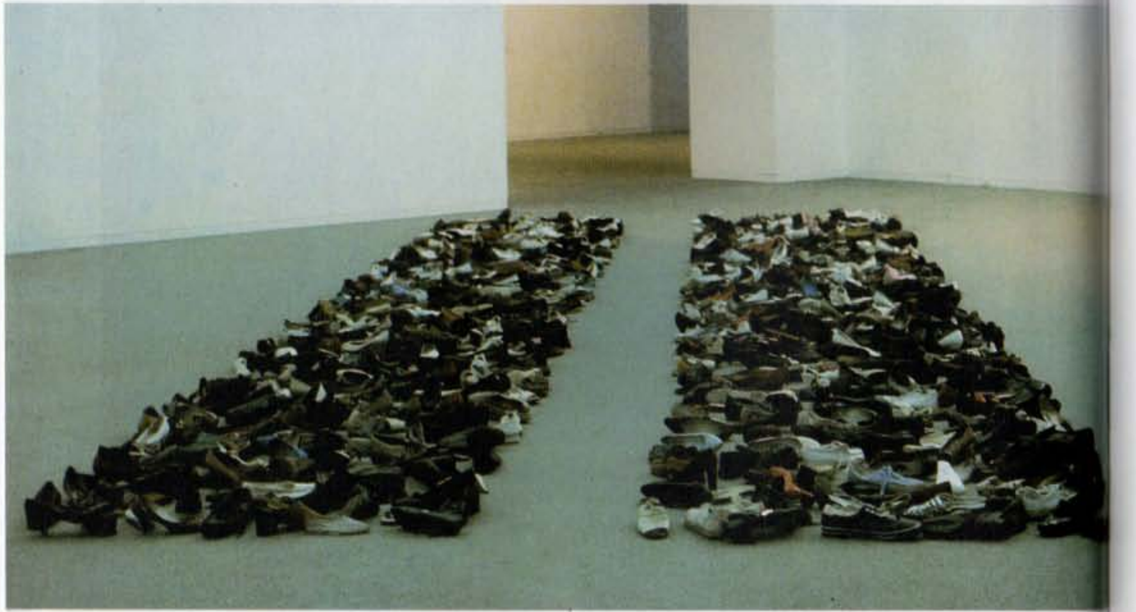
Durante o mesmo verão, o de 1989, o Centro Georges Pompidou de Paris abrigou a exposição *Magiciens de la Terre.* Contendo obras do mundo inteiro, ela objetivava mostrar um pouco da heterogeneidade da arte, e também responder às acusações de eurocentrismo reunindo arte "primitiva" e a nova arte do Ocidente. O Museu de Arte Moderna de Nova York havia oferecido a mostra "Primitivismo na arte do século XX" em 1984, uma empreitada que provocou muitas críticas devido à sua suposição de que a arte era um fenômeno ocidental que propiciava o exótico e o primitivo em outras partes do mundo. O argumento da mostra do MOMA apoiou a noção de que primitivismo era o diferente a ser encontrado exclusivamente fora da cultura ocidental. Era como se o debate sobre o racismo, o feminismo e a política dos anos 70 nunca tivesse acontecido, e como se a maturação dessas discussões e seu prolongamento para outras áreas da marginalização social – principalmente as referentes à identidade sexual e de gênero, trazidas à baila, em parte, pelo desencadear da crise da Aids – não estivessem produzindo seus efeitos. Ao ampliar seu interesse para todo o globo, a mostra *Magiciens de la Terre* tentava apresentar o diferente como material de uma troca ideológica mais justa entre as culturas. Cinqüenta artistas ocidentais e cinqüenta não-ocidentais foram exibidos, com o verbete referente a cada um deles no catálogo incluindo um mapa que mostrava seus países como o centro do mundo. O crítico americano Thomas McEvilley considerava "PC", o anacrônico símbolo de bom comportamento no final dos anos 80, como representando o pós-colonialismo, e não o politicamente correto. Criticando o "Primitivismo" de 1984 e defendendo a *Magiciens*, ele escreveu: "Toda crítica à mostra que li não consegue enfrentar o fato monumental de que esta foi a primeira exposição importante a tentar, de maneira consciente, descobrir uma forma pós-colonialista de exibir, no mesmo espaço, objetos do Primeiro e do Terceiro Mundo. Foi um grande acontecimento da história social da arte, e não de sua história es-

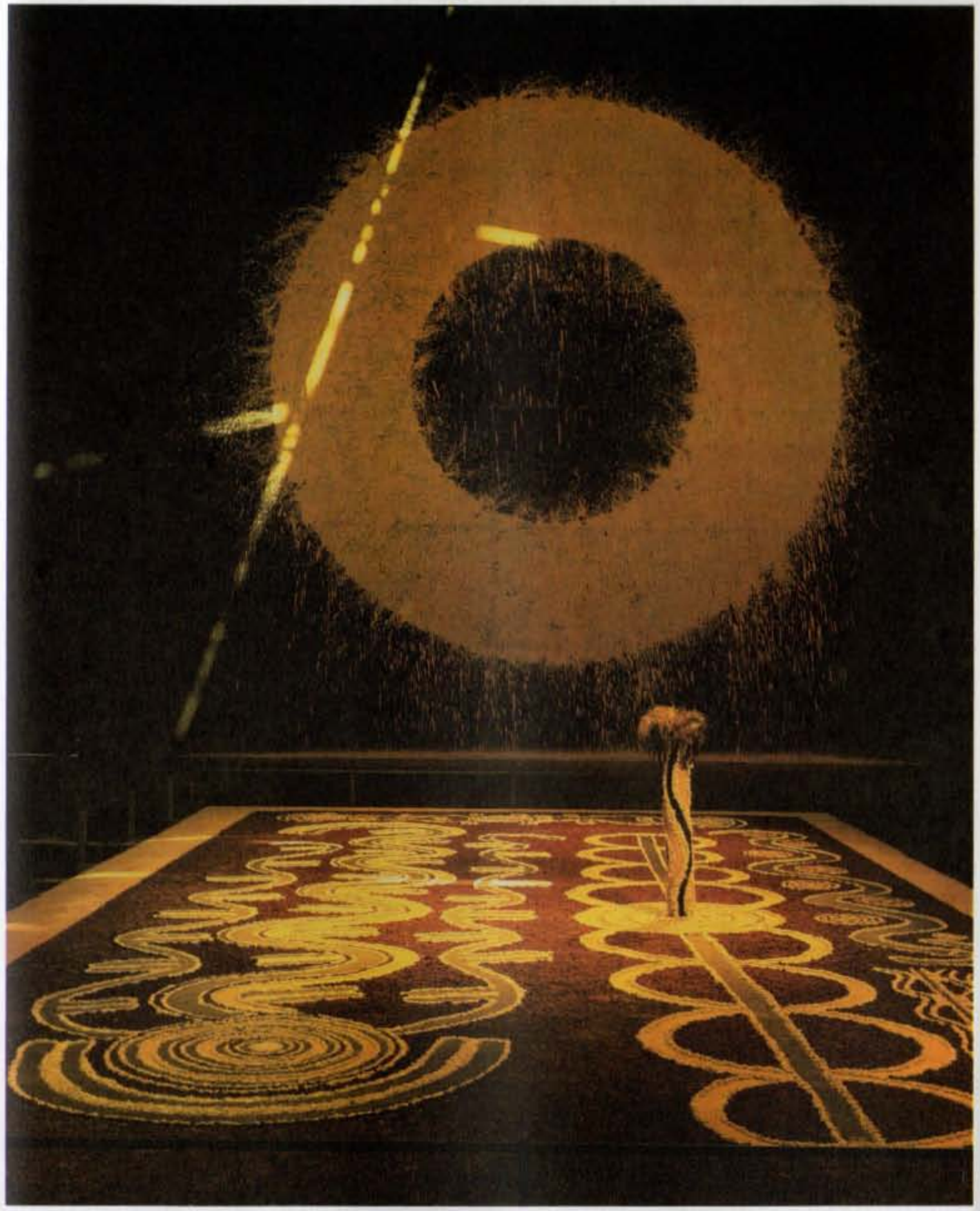
162. Cheri Samba, *Les Capotes utilisées*, 1990



tética." Até que ponto essa união de objetos levaria a uma *reaproximação* ficou por ser descoberto. As pinturas de Cheri Samba 162 (1956-), um artista do Zaire, definiam as proporções do problema, com seus textos irônicos fazendo referência à contínua dependência econômica do Zaire com relação à França: "Paris está limpa graças a nós, imigrantes, que não gostamos de ver mijo e merda de cachorro." *Le Sida (Aids)* (1989) sugeria que, embora a ameaça da Aids possa ser global, não podemos ignorar as tradições culturais dos diferentes locais em que ela ocorre, nem fingir que a liberação de recursos para combatê-la é devida a um sentimento humanitário, e não a um expediente político.

Na Grã-Bretanha, Rasheed Araeen (1936-) havia muito também vinha criticando a aquisição e a supressão da diferença subjacente ao discurso intercultural. Uma obra do início dos anos 80, *Eu amo isso, isso me ama I* (1978-83), documenta fotograficamente a matança de um bode para o festival muçulmano do Eid. Tanto o tema quanto o título apontavam para o *Coiote* de Beuys e, por extensão, para a bem-intencionada amplitude da retórica de Beuys expressa por sua relação "xamanista" com os animais. Eles – um coiote aqui, uma lebre acolá – eram capazes de compreender as verdades da arte devido à sua proximidade com a terra. Os campos de velhos aviões de treino de Araeen, da mesma forma que as linhas





163. (esquerda) Rasheed Araeen, *Uma longa caminhada no deserto*, 1991

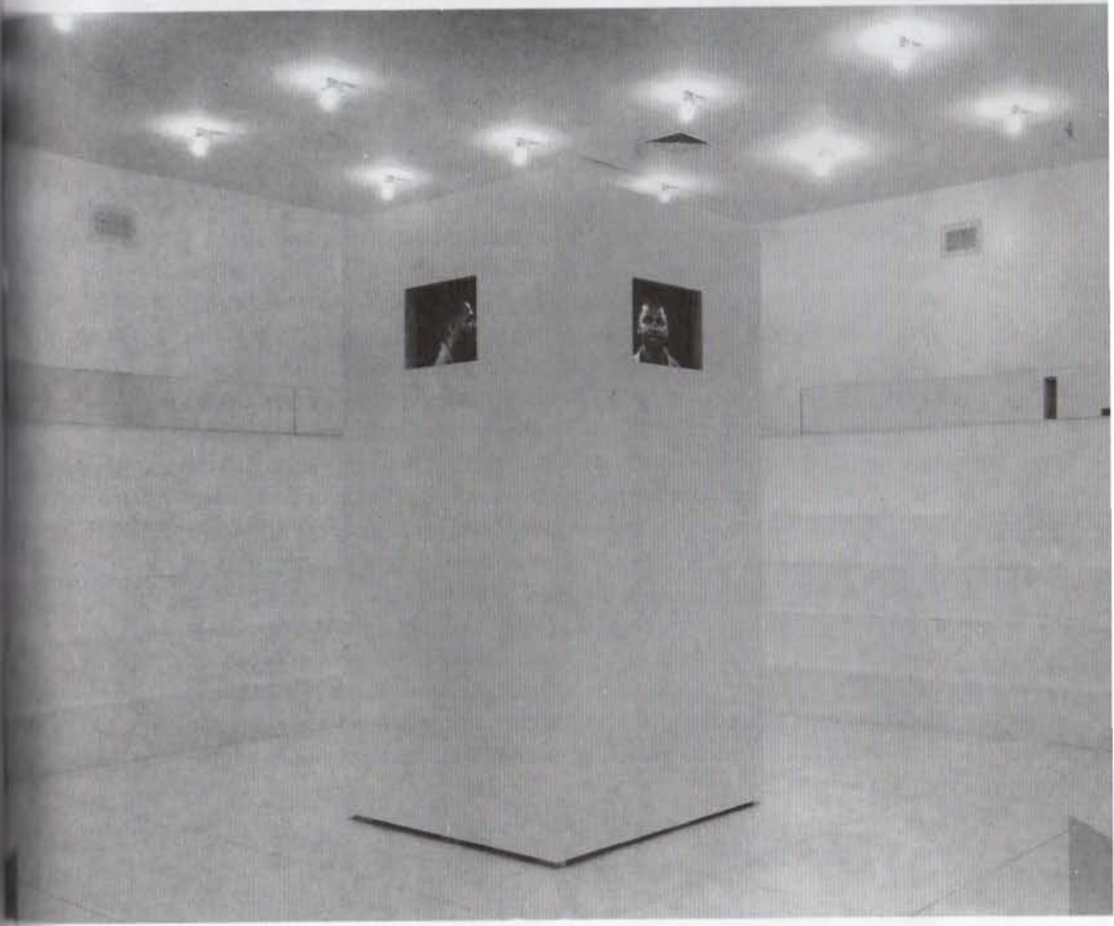
164. (acima) Richard Long, *Círculo de terra vermelha*, 1989; abaixo, chão pintado pela comunidade yuendumu, Austrália.

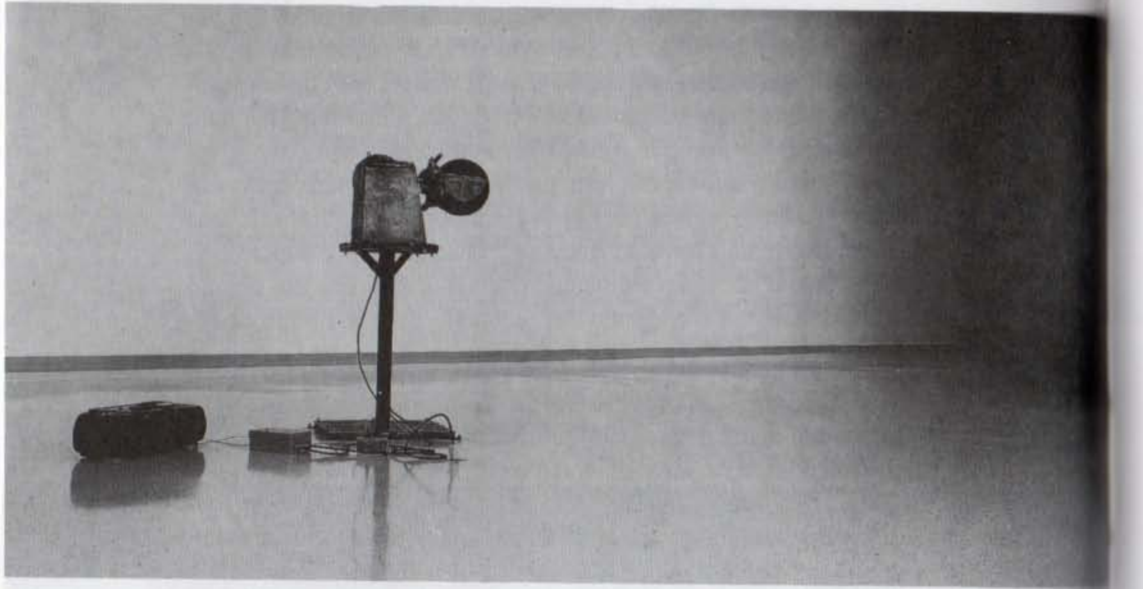
de pedra, madeira jogada na água e outros materiais de Richard Long, questionavam a validade de visitar "outros lugares" (os lares de outros povos) apenas para caminhar por eles em nome da arte.

Como ilustração desta tensão, na parede da segunda seção da *Magiciens* em La Villette, um grande desenho circular executado em barro vermelho por Richard Long contrapunha-se a uma pintura com pigmentos sobre terra de cor semelhante, feita pela comunidade yuendumu de Alice Springs, Austrália. As pinturas aborígines de artistas que incluíam Michael Nelson Tjakamarra (1949-) e Clifford Possum Tjapaltjarri (1932-) haviam-se tornado populares na década de 80 porque desenhos tradicionalmente executados na areia eram transpostos para a tela, amiúde com tintas acrílicas, para exibição e venda nas galerias. Na Austrália, pelo menos, este trabalho não era uma curiosidade etnográfica, mas, como nas águas ondulantes e cheias de peixes, e nos bancos de areia salientes do *Sonho de peixe* (1986) de Tjapaltjarri, ou na paisagem com pessoas do *Sonho de gambá* (1985) de Tjakamarra, continuava a ser um meio distinto e especial de conceitualizar e representar o mundo em termos visuais. As paisagens de Tim Johnson (1947-) mostravam sua influência, particularmente em seu *Manifesto antípoda* (1986), e suas imagens faziam freqüentes aparições, ao lado das apropriações de Kiefer e outros, nas pinturas de Imants Tillers. Embora ele estivesse satisfeito com que mais pessoas pudessem ver seus desenhos, Tjakamarra estava convencido de que sua criação só continuaria a ser possível porque ele e os outros que ainda viviam fora das cidades não tinham perdido sua cultura: "Não como aquelas pessoas que moram em Sydney. Elas perderam sua cultura, só seguem o que é europeu", diria ele. Os que moravam em cidades, como Robert Campbell Jr. (1944-) e Gordon Bennett (1955-), podiam ter adotado maneiras mais obviamente européias de criar imagens, mas usavam-nas numa crítica feroz contra a apropriação colonialista de seu continente.

Adrian Piper e David Hammons (1943-), que se ocupavam do nacionalismo negro desde os inícios dos anos 60, exibiam, ao mesmo tempo, uma hábil manipulação das estratégias do Minimalismo e do Conceitualismo, sempre com uma contundente pitada de polêmica. Ambos expuseram suas obras em Nova York na "*Des*locação", uma exposição de instalações organizada pelo Museu de Arte Moderna em 1991. O terraço branco e minimalista ao redor das paredes do *Como é, o que é #3* (1991-92) de Piper transformava a sala numa arena, em cujo centro erguia-se uma alta coluna com monitores de vídeo em seus quatro lados. Neles, um homem negro, num giro periódico de noventa graus, insistentemente informava o espectador sobre o que ele não era, desnudando um estereótipo após o outro. O *Inimigo público* (1991) de Hammons exibia fotos de uma estátua eqüestre de Theodore Roosevelt flanqueada por dois americanos nativos a pé. Estes elementos eram rodeados por um círculo de sacos de areia, e o conjunto era recoberto por uma pilha de folhas secas e antigas bandeirolas de partidos políticos, numa espécie

165. Adrian Piper, *Como é, o que é #3*, 1991-92

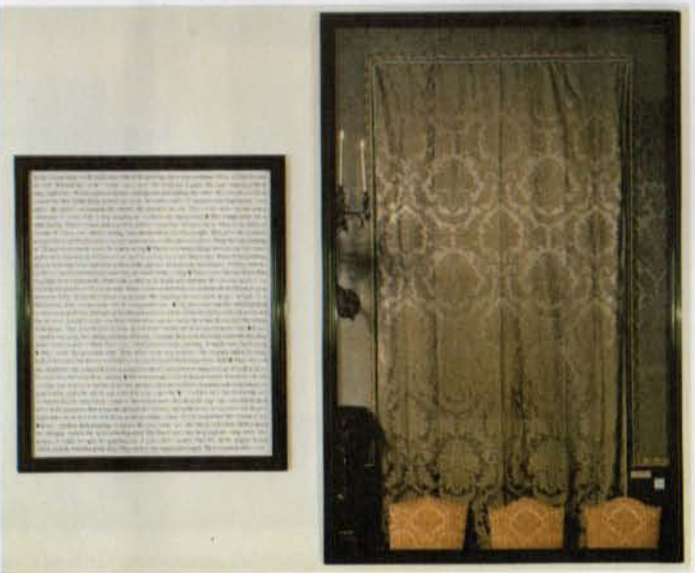




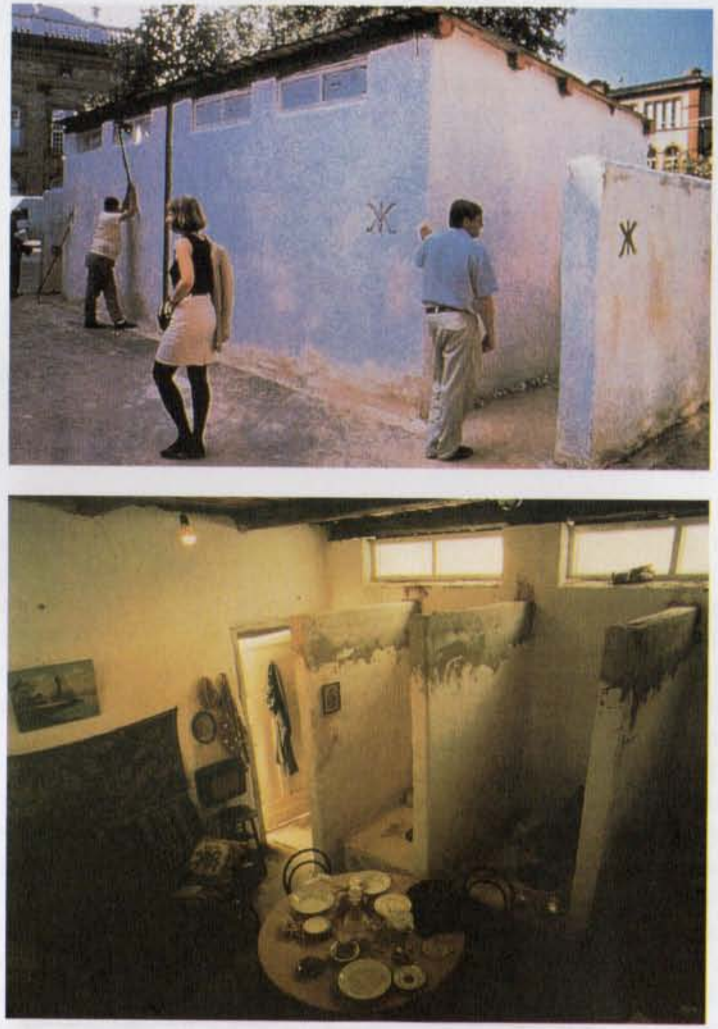
166. David Hammons, *Ioiô*, 1991

de advertência a quem ansiava pelas celebrações do aniversário, no ano seguinte, da chegada de Colombo. Hammons também participou da concorrida exposição Carnegie International de Pittsburgh, que, naquele ano, também foi devotada às Instalações. As paredes 166 separadas de *Ioiô* (1991) exibiam um delicado desenho em estêncil, típico da decoração interna de um ambiente *yuppy*, e marcas feitas ao acaso por uma bola atirada. No centro da sala uma bola de basquete, presa pelos braços de uma máquina de misturar tinta, vibrava ao som da música de James Brown. Outros artistas que expuseram em Pittsburgh incluíam Juan Muñoz, Louise Bourgeois, cujas salas semelhantes a celas e formadas por painéis móveis exprimiam sua obsessão por tocas de animais, a artista francesa Sophie Calle (1953-) e a russa Ilya Kabakov (1933-). Calle já havia adquirido notoriedade por uma obra que tinha por objetivo a exploração de um público inocente. A obra em fototexto *Suite Vénitienne* (1983) contava como ela seguiu um conhecido que ela ouvira planejando uma viagem a Veneza. Mas esta, como todas as suas obras, é produto da memória e da imaginação, preocupada com o desejo e a perda. *Visto pela última vez: dama e cavalheiro de negro da autoria de Rembrandt* (1991) era uma tentativa de resgatar as treze obras de arte, algumas de Vermeer e Rembrandt, que haviam sido roubadas do Museu Isabella Stewart Gardner de Boston em 1990. O comentário do crítico David Deitcher à exposicão como um todo pode ser considerado apropriado à obra de Calle. "A arte da Instalação", escreveu ele, "de lugar específico ou não, surgiu como um idioma flexível; na verdade, tão flexível que pode funcionar, ao mesmo tempo, como forma de desconstruir o museu e reconstruí-lo." Ao contrário de Vitali Komar (1943-) e Alexander Melamid (1945-), que trocaram a União Soviética pelos EUA na década de 70, depois do desmantelamento de uma exposição extra-oficial e ao ar livre de sua obra, Kabakov permaneceu na Rússia, trabalhando em segredo a maior parte do tempo até o colapso do comunismo. Sua instalação no Carnegie foi a recriação de uma velha escola com a orgulhosa ex-

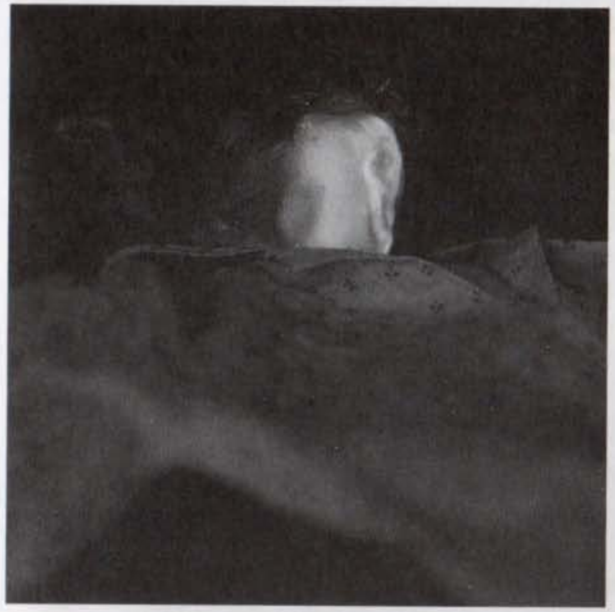
167. Sophie Calle, *Visto pela última vez: dama e cavalheiro de negro da autoria de Rembrandt*, 1991



posição de trabalhos dos alunos e a preservação meticulosa de seus registros de presença e atividades. Contudo, agora a escola estava vazia, pois em obediência às instruções recebidas seus funcionários e alunos tiveram que se mudar para outro local, ainda não especificado. Com esta e outras instalações, como uma casa de camponeses disfarçada de urinol que ele construiu atrás do principal museu de Kassel para a *Documenta IX* de 1992, Kabakov questiona se seria correto simplesmente jogar fora setenta anos de esforços e dedicação em obediência à superioridade da visão econômica do Ocidente.


168, 169. Vista externa e interna de *O banheiro*, de Ilya Kabakov, 1992

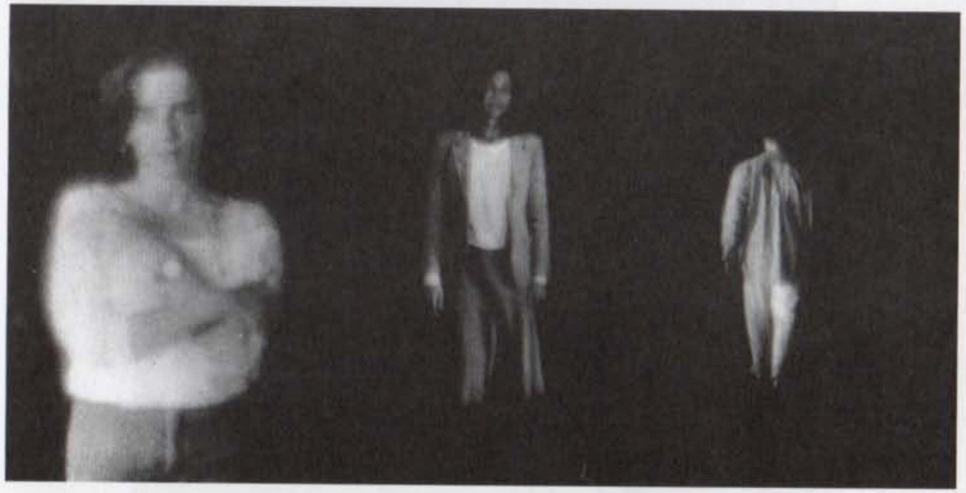
Algumas das obras que provocaram maior impacto na *Documenta IX* foi a vídeo-arte de Matthew Barney (1967-), Tony Oursler (1957-), Bill Viola (1951-), Gary Hill (1951-) e Stan Douglas (1960-). Os visitantes de uma pequena despensa, bem nos fundos de um estacionamento subterrâneo, encontravam *OTTOshaft* (1992): um grande tapete de borracha, vários objetos protéticos e outras peças, com dois monitores de vídeo montados no teto. A fita, que havia sido rodada no estacionamento, mostrava Barney e outros usando os objetos reunidos. Barney também podia ser visto na fita escalando nu o poço do elevador com a ajuda de equipamento de alpinismo. *A vigília* (1992), uma obra de Oursler formada por muitas partes, espalhava-se de cima a baixo do vão da escadaria do Museu Fridericianum. Maços informes de materiais e roupas com cabeças de pano formavam os bonecos e efígies de Oursler. As cabeças brancas funcionavam como telas nas quais rostos filmados em vídeo eram projetados, fazendo-as voltar à vida como perturbadoras visões das vozes internas e as presenças com quem continuamente conversamos em nossas próprias cabeças. Viola expôs *O arco da ascensão* (1992), uma enorme projeção em câmera lenta de um homem com roupas folgadas pulando e flutuando numa piscina antes de, voltando a fita, engolir todas as bolhas de ar e deixando a tela escura e em silêncio. Nossa compreensão de nosso corpo é um fator fundamental na arte de Viola. Trata-se da "negligenciada chave de nossas vidas contemporâneas", e sua trajetória do berço ao túmulo é representada em seu *Tríptico de Nantes* (1992), em que uma figura flutuante similar é flanqueada, à esquerda, pelo filme da mulher de viola dando à luz seu filho, e, à direita, por sua mãe, à beira da morte numa cama de hospital. *Altos navios* (1992) de Hill era 171
um amplo e escuro corredor, de cujo teto uma linha de videoprojetores lançava imagens mudas em preto-e-branco na parede. Os filmes eram de pessoas se aproximando, olhando com diferentes graus de fascínio para alguma coisa – talvez um objeto, cena ou

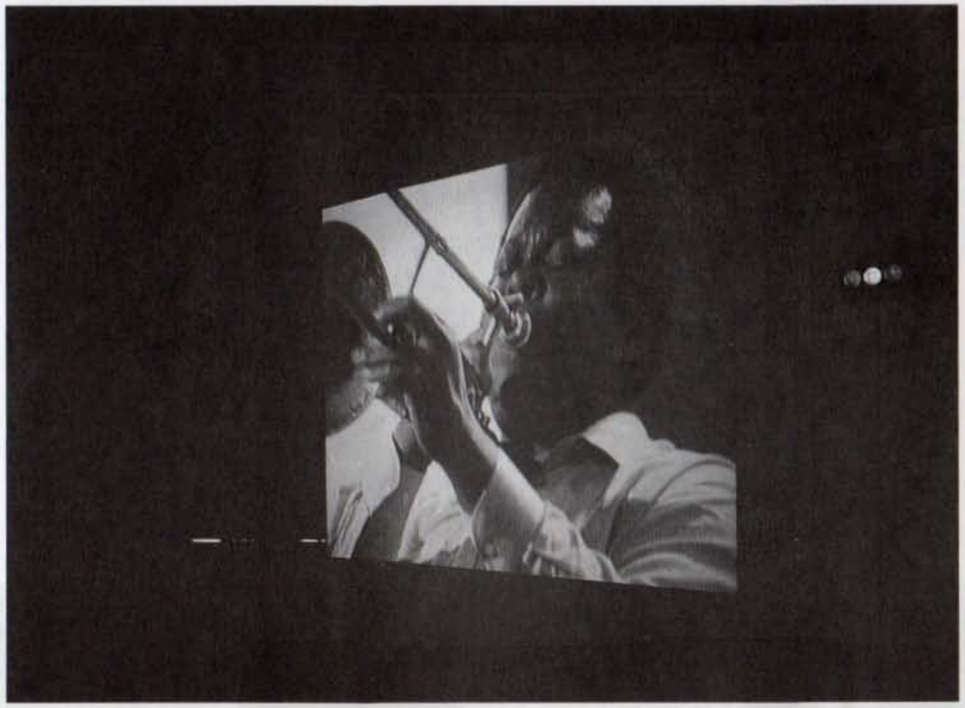


170. (esquerda) Tony Oursler, *Conspirador sexual* (de *A vigília*), 1992 (detalhe)

171. (abaixo) Gary Hill, *Altos navios*, 1992

172. (direita) Stan Douglas, *Hors-champs*, 1992

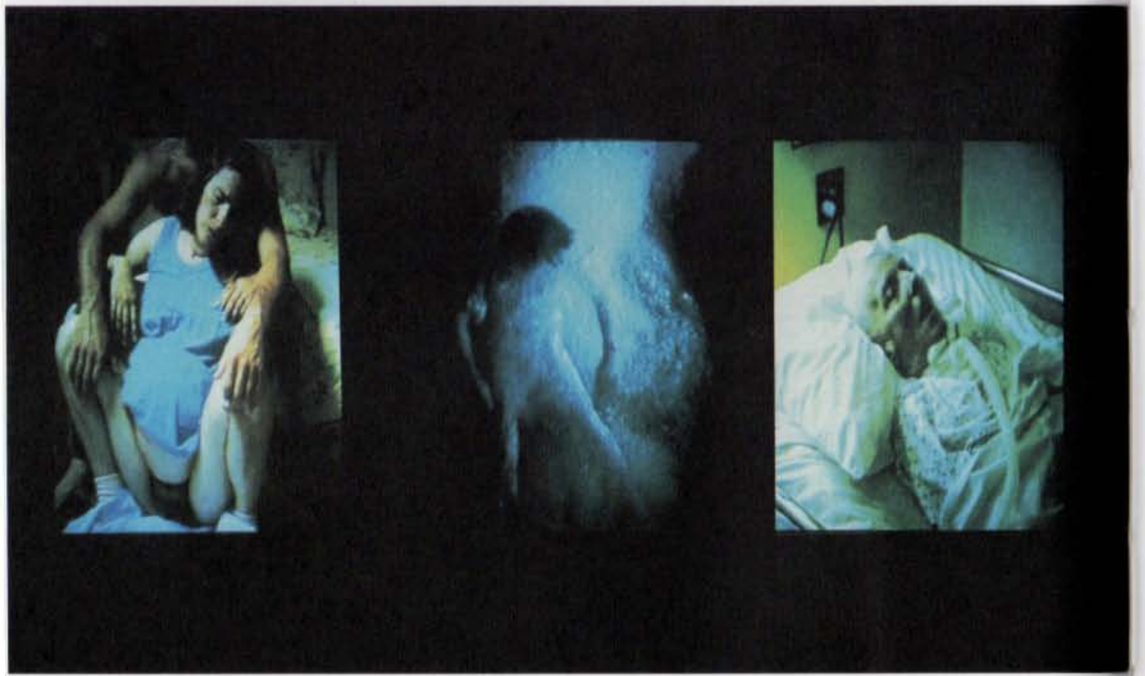


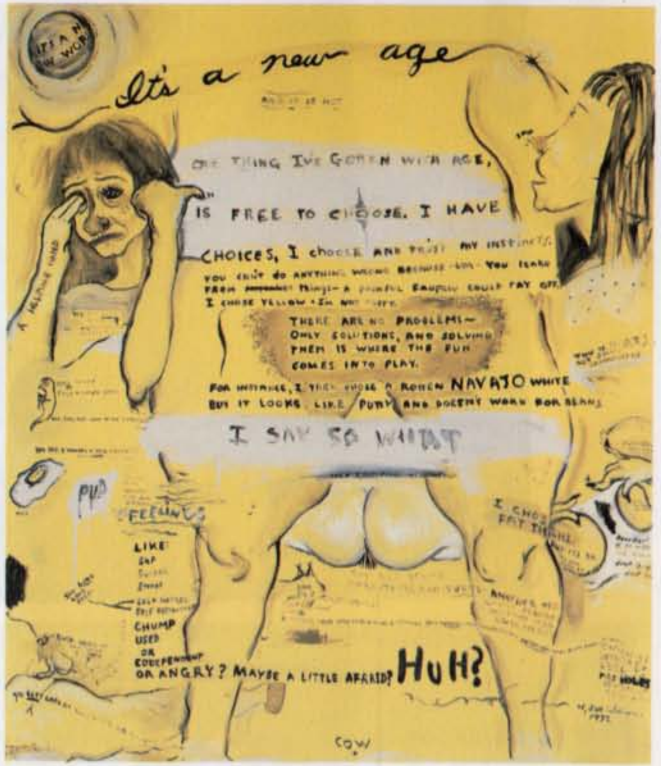


pessoa – e afastando-se dela, com o todo se constituindo, ao mesmo tempo, numa provocação, eco e resposta ao comportamento do espectador. Hill descrevia a obra como algo que trazia, tanto no sentido literal quanto no figurado, "lenta iluminação": "À medida que as figuras se aproximam, elas fornecem luz ao espaço. As silhuetas de outros observadores começam a surgir... É muito sutil, mas os espectadores começam a se misturar com as projeções." Para a filmagem de *Hors-champs* (1992), Douglas recriou um cenário de 172
estúdio da TV francesa dos anos 60 para quatro músicos americanos negros que haviam se instalado em Paris nessa época. Ao editar as tomadas de duas câmaras, duas versões da sessão eram obtidas e projetadas nos dois lados de uma tela suspensa diagonalmente à galeria. Nenhuma das duas oferecia uma imagem total, e só uma podia ser vista a cada vez.

A ressonância estética e política da liberdade exercida pelos músicos negros de *jazz* em suas improvisações também foi mencionada por Lorna Simpson (1960-) em sua instalação para a Bienal de Whitney de 1993. Uma parede de lábios formava parte de *Hipotético*, uma reflexão sobre as implicações e as repercussões do caso em que policiais foram processados por terem batido em Rodney King. Greg Tate, o crítico do *Village Voice*, afirmou a respeito dessa obra: "*Hipotético* invoca cortes como a versão que o quinteto de [Miles] Davis fez para o 'Riot' de Herbie Hancock em *Nefertiti*, uma obra de 1967. Os EUA estão pegando fogo, e Miles e o grupo estão se escondendo em algum estúdio chique dizendo: 'Vamos meditar sobre isto de maneira sucinta, certo?'" Os visitantes da Bienal de Whitney de 1993 puderam ver uma obra de Daniel J. Martinez (1957-), um *button* com a inscrição "NEM SEQUER CONSIGO ME IMAGINAR DESEJANDO SER BRANCO". Ela serviu como

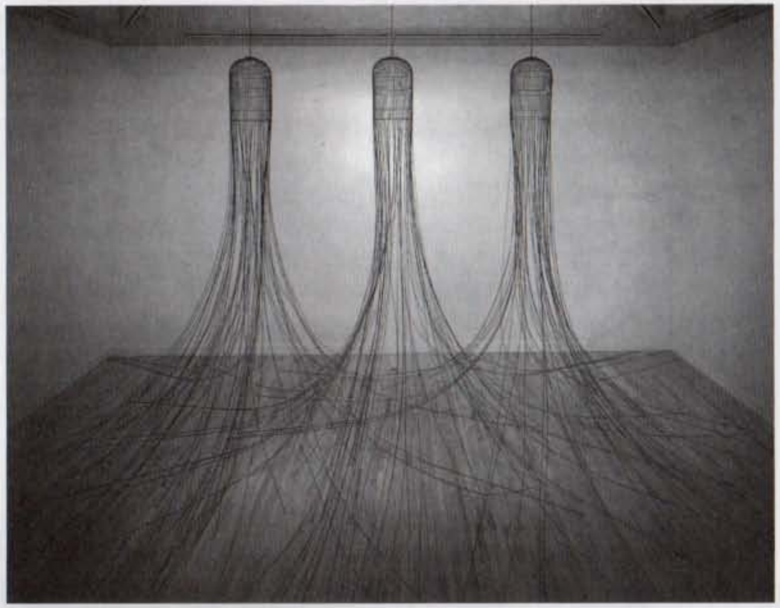
173. Bill Viola, *Tríptico de Nantes*, 1992





174. Sue Williams,
A pintura amarela, 1992

introdução a uma exposição que, de maneira consciente, procurou enfatizar, segundo sua curadora Elizabeth Sussman, obras que "confrontam prementes questões atuais como classe, raça, gênero, sexualidade e família". Um quarto de século após as atividades agitadoras e os protestos da Coalizão dos Trabalhadores da Arte, isto ainda levou o *New York Times* a concluir que essa mostra "negligencia a pintura", um veredicto, como sugeriu a crítica Laura Cottingham, que é equivalente a uma acusação de ausência de beleza e prazer. A obra de Sue Williams (1954-), uma das pinturas selecionadas, sugeria o contrário. O trabalho servil e a opressão sexual, o estupro e a violência física contra as mulheres são os temas de Williams. Suas imagens e palavras são tratadas num áspero estilo ilustrativo e gráfico que toma emprestados elementos da crueza objetiva dos

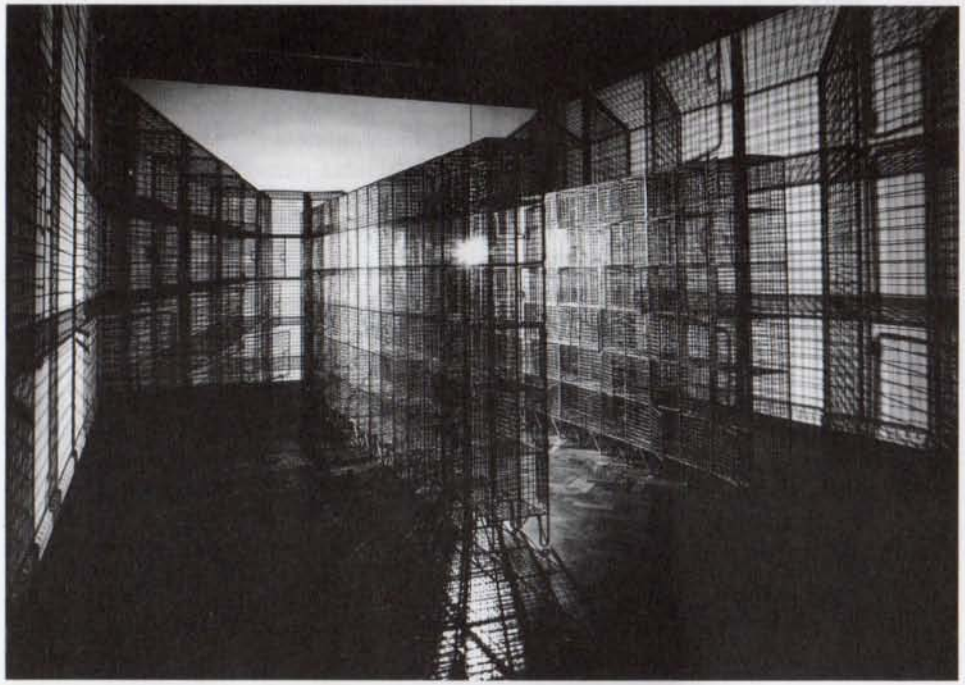


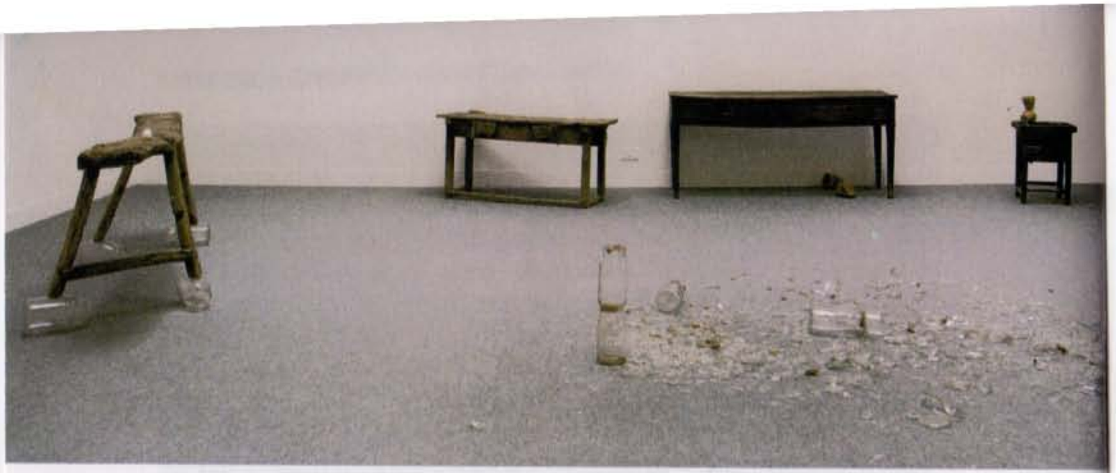
175. Pepe Espaliú, *O ninho*, 1993

grafites de uma parede de banheiro e do caráter digressivo de Jackson Pollock. "Trata-se de uma nova era, e ela é quente", escreve Williams 174 em *A pintura amarela* (1992). "Uma das coisas que adquiri com a idade foi a liberdade de escolha." E, em um dos lados, ela escreveu: "Isto é (arte) não-comentário social."

Porta com lâmpada, uma instalação de Robert Gober de 1992 que continha histórias escritas por ele contra a opressão e a discriminação, também foi incluída na Bienal de Whitney de 1993, tendo ressurgido como parte da exposição "Ritos de passagem" na Galeria Tate em 1995. 177 A peça central da mostra era o *Terremoto in Palazzo* de Beuys, a recriação de uma instalação de 1981 que incluía um cavalete de serrador precariamente equilibrado sobre quatro jarros de vidro. O chão estava coberto de vidro quebrado, numa repetição da ocasião original em que as jarras usadas por Beuys na obra caíram e se quebraram. O tema da mostra era a natureza provisória e frágil do corpo humano: auto-retratos fotográficos feitos por John Coplans (1920-) de seu corpo nu e envelhecido; *Um entretenimento* (1990) de Susan Hiller, que explorava as lições de machismo brutalmente agressivas e ensinadas pelo show infantil *Punch e Judy*; um berço newtoniano usando ampolas de vidro cheias de cloro em vez das tradicionais esferas de metal, da autoria de Hamad Butt (1962-94), e enormes gaiolas sem fundo de Pepe Espaliú 175 (1955-93), que, como Butt, havia morrido de Aids recentemente. *Corps Etranger* (1994), de Mona Hatoum (1952-), em que o vídeo de uma viagem endoscópica pelo corpo de Hatoum é projetado no chão de um cubículo circular, faz o espectador sentir-se espetacularmente íntimo e, ao mesmo tempo, distanciado pelo olhar imparcial da câmera. Um efeito similarmente perturbador havia sido criado anteriormente pela mudança do tamanho das sombras em sua *Sentença de luz* (1992). A "passagem" do título da mostra aqui se encontra entre a solidez e a certeza do objeto e sua dissolução no 176

176. Mona Hatoum, *Sentença de luz*, 1992





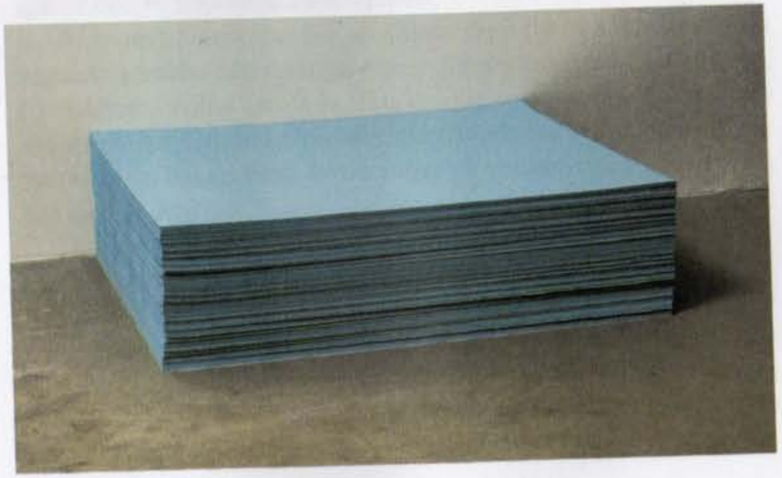
177. Joseph Beuys, *Terremoto no palácio*, 1981

fluxo do processo. A arte luta por manter seu lugar no campo indeterminado que separa os dois extremos.

A despeito de um crescente retrocesso neoconservador nos EUA e tendências similarmente reacionárias na Inglaterra e na França, trata-se de uma nova era. Na *Aperto* de 1993, a mostra internacional para jovens artistas da Bienal de Veneza, Rirkrit Tiravanija (1961-) instalou mesas e cadeiras e, com água fervendo sobre dois grandes bicos de gás, fornecia aos visitantes potes de macarrão instantâneo. O título da peça, *Sem título (Doze setenta e um)*, referia-se ao ano em que Marco Polo partiu de Veneza para visitar a China, a origem do alimento. Tiravanija montou um bar, no ano seguinte, na vitrine da galeria Metro Pictures, localizada no SoHo. O bar servia água grátis em vez de café caro aos que desejavam sentar-se nele e observar o mundo passar. Observando uma diferença entre esses gestos e a utopia social do restaurante "Food" de Matta-Clark, o crítico Dan Cameron assim os descreveu: "Mais efêmeros, menos contidos pelas intrincadas relações encontradas nas estruturas comunitárias... Sua natureza particular como eventos surge da colocação no espectador no centro da peça, permitindo que cada um determine a duração e a natureza de sua interação com a obra ao seu redor." Os espectadores também achavam que não eram capazes de enfrentar suas responsabilidades quando se viam diante da obra de Felix Gonzalez-Torres (1957-). Gonzales-Torres, que morreu de Aids em 1966, espalhava doces dentro de um quadrado no chão, ou

amontoava-os como uma peça minimalista num dos cantos da sala, convidando os visitantes a pegar um e comê-lo. Suas pilhas de papel, igualmente minimalistas em sua derivação formal, induzem maior tensão. *"Sem título" (Lover Boy)* (1990) é em papel azul – azul de menino, de céu azul, azul-celeste; a arte ainda se ocupa da beleza, da expectativa e da transcendência. Se quiser, você pode pegar uma folha do topo da pilha, para consumir não apenas o corpo da arte, mas também o corpo do artista. As implicações são religiosas e sacramentais, pois a pilha, constantemente completada, não vai se esgotar. Mas o que fazer com o pedaço de papel, depois de chegar em casa, para conservá-lo aberto e cheio de possibilidades como quando estava na pilha?

178. Felix Gonzalez-Torres, *"Sem título" (Lover Boy)*, 1990



CONCLUSÃO

O destino das folhas individuais da pilha de papéis de Gonzalez-Torres é, em última instância, uma questão de responsabilidade. Não estamos diante das exigências extremas e espetaculares das *performances* de Abramovic, Acconci, Pane, Burden e outros, mas a questão das obrigações mútuas entre o artista e o espectador se faz igualmente presente. Observar a arte não significa "consumi-la" passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis.

As mostras mencionadas no último capítulo foram organizadas segundo agendas disparatadas e com diferentes objetivos. Contudo, consideradas como um todo, elas demonstram como os rumos da indagação estética nos últimos vinte e cinco anos, longe de se dispersarem ou esvaziarem, tornaram-se os vetores essenciais da arte dos dias de hoje.

Dois eventos de 1996 evidenciam isso. O primeiro foi *L'Informe: mode d'emploi*, uma retrospectiva histórica concebida por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois para o Centro Georges Pompidou de Paris. Tomando como seu ponto de partida uma idéia tirada dos escritos de George Bataille, a exposição oferecia uma visão das mudanças na arte do século XX que contrastavam de maneira significativa com a descrição tradicional do desenvolvimento do Modernismo.

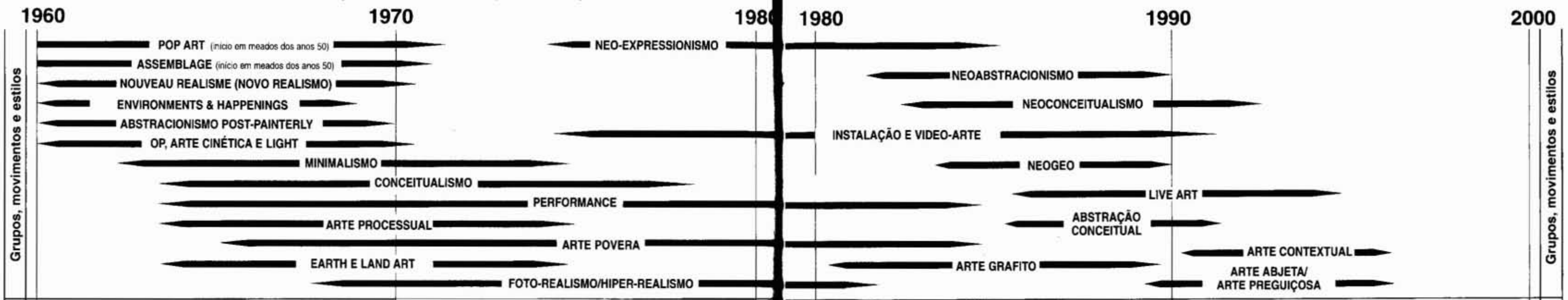
As quatro categorias principais em que se dividia a mostra – Materialismo básico, Pulsação, Horizontalidade e Entropia – seriam impensáveis sem os rumos práticos e teóricos das últimas três décadas. O segundo evento, acontecido no Centro de Artes Louisiana, na Dinamarca, e organizado por seu diretor, Lars Nittve, foi "AgoraAqui", que consistia de várias mostras independentes ocorrendo ao mesmo tempo e organizadas por um grupo internacional de jovens curadores. Em seu catálogo de apresentação, *Em nenhum lugar, mas AquiAgora*, Nittve afirma: "Fiquei apavorado, mas também tentado. Como organizar uma mostra que apresentaria as mudanças das últimas décadas, que reconheceria uma ausência de estrutura e que trabalharia com pequenas histórias, com jogos e contextos de linguagem local? ... Seria possível fazer de uma mostra o local em que as diferenças – políticas, estéticas... você escolhe a denominação – entre as posições dos artistas e curadores contemporâneos fossem postas em evidência?"

Os esforços dos anos 60 e 70 – em que os artistas procuraram estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística, adaptando a marginalidade social da prática da vanguarda modernista a uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural mais importante – tendo sido agora assimilados como fatores significativos da produção e da recepção artística. Existe uma vibração nas imagens de Warhol que é a pulsação do dia-a-dia, e existe uma poesia nos materiais aceitos por Beuys e os que vieram depois dele inextricavelmente ligada ao contexto de sua expressão. A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subseqüente investigação do significado.

Ao longo de todo o período que aqui cobrimos, nunca foram rejeitadas as perenes preocupações com a beleza, com as qualidades modificadoras da forma e com a busca de um significado que

parece se estender para muito além do presente imediato. A luta, contudo, centrou-se na maneira de encontrar os meios de abordar as preocupações que são apropriadas ao caráter da vida contemporânea.

QUADRO CRONOLÓGICO (as durações indicadas são aproximadas)



Principais artistas

Andre, Carl
Artschwager, Richard
Caro, Anthony
Flavin, Dan
Grupo Fluxus
Johns, Jasper
Judd, Donald
Kelly, Ellsworth
Kienholz, Ed
Klein, Yves
Lichtenstein, Roy
Louis, Morris

Manzoni, Piero
Noland, Kenneth
Oldenburg, Claes
Rauschenberg, Robert
Reinhardt, Ad
Riley, Bridget
Rosenquist, James
Ruscha, Edward
Stella, Frank
Tinguely, Jean
Warhol, Andy
Wesselman, Tom

Acconci, Vito
Art & Language
Baselitz, Georg
Beuys, Joseph
Boren, Daniel
Christo & Jeanne-Claude
Gilbert e George
Haacke, Hans
Hesse, Eva
Immendorff, Jörg
Kelly, Mary
Kosuth, Joseph

Kounellis, Jannis
LeWitt, Sol
Long, Richard
Merz, Mario
Nauman, Bruce
Penone, Giuseppe
Polke, Sigmar
Richter, Gerhard
Ryman, Robert
Serra, Richard
Smithson, Robert
Weiner, Lawrence

Basquiat, Jean-Michel
Boltanski, Christian
Bourgeois, Louise
Chicago, Judy
Clemente, Francesco
Durham, Jimmy
Gober, Robert
Haring, Keith
Herold, Georg
Holzer, Jenny
Horn, Rebecca
Kabakov, Ilya

Kiefer, Anselm
Kippenberger, Martin
Koons, Jeff
Kruger, Barbara
Levine, Sherrie
Muñoz, Juan
Piper, Adrian
Schnabel, Julian
Sherman, Cindy
Spero, Nancy
Struth, Thomas
Trockel, Rosemarie

Barney, Matthew
Calle, Sophie
Dion, Mark
Fend, Peter
Fraser, Andrea
Gonzalez-Torres, Felix
Green, Renée
Hammons, David
Hatoum, Mona
Hill, Gary
Hirst, Damien
Kelley, Mike

Kilimnik, Karen
Landers, Sean
McCarthy, Paul
Morimura, Yasumasa
Müller, C. P.
Noland, Cady
Ray, Charles
Simpson, Lorna
Smith, Kiki
Viola, Bill
Wall, Jeff
Whiteread, Rachel

Principais artistas

Fatos importantes

1960 • Claes Oldenburg, *A rua*
• Andy Warhol, *Dick Tracy*, primeira pintura de história em quadrinhos
• Yves Klein, antropometrias
• Pierre Restany, Manifesto Neo-realista
1961 • *A arte da assemblage*, exp., MOMA, NY
• Clement Greenberg publica *Art and Culture*
• Claes Oldenburg, *O armazém*
• Forma-se o grupo Fluxus
• John F. Kennedy é eleito presidente dos EUA
• O Muro de Berlim é construído
• Yuri Gagarin é o primeiro homem no espaço
1962 • Warhol pinta Marilyn Monroe e as latas de sopa Campbell; primeira exp. importante, LA
• Edward Ruscha, *Vinte e seis postos de gasolina*
• Morre Yves Klein
1963 • Assassinato do presidente Kennedy
• Retrospectiva de Duchamp, Pasadena
• *Para um novo abstracionismo*, exp., LA
• Morre Piero Manzoni
1964 • *Abstração post-painterly*, exp., LA
• Bienal de Veneza Rauschenberg recebe o primeiro prêmio
• Carolee Schneeman, *Alegria da carne*, NY
• Marshall McLuhan, *Understanding media: the Extensions of Man* (este é o livro do qual surgiu a frase: "o meio é a massagem)
1965 • Retrospectiva de Warhol, Pennsylvania, EUA
• Beuys, *Vinte e quatro horas*, Wuppertal, Alemanha
• Fundação do Fundo Nacional para as Artes (NEA), EUA
1966 • *Estruturas primárias*, exp., Museu Judaico, NY
1967 • Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *O meio é a massagem*
• Che Guevara é morto na Bolívia
1968 • Morre Marcel Duchamp
• Assassinato de Martin Luther King
• *Les événements* – revolta estudantil de Paris

1969 • *Arte Povera*, termo cunhado por Germano Celant
• *Antiilusão: Procedimentos/Materiais*, exp., Museu Whitney, NY
• *Quando as atitudes viram formas*, exp., Berna, Krefeld e Londres
• *Nove em Castelli*, exp. org. por Robert Morris, NY
• Primeiro número de *Art-Language*
• Revolta gay de Stonewall, NY
1970 • *Informação*, exp. no MOMA, NY
• Robert Smithson, *Cais em espiral*, Great Salt Lake, Utah
1971 • *Artistas negros contemporâneos da América*, exp., Museu Whitney, NY
1972 • *Documenta V: Mitos individuais Mundos pictóricos paralelos*, Kassel
1973 • Salvador Allende é derrubado no Chile
1976 • *Mulheres artistas: 1550-1950*, exp., Museu de Arte do Condado de Los Angeles
1977 • Walter de Maria, *Campo com relâmpagos*, Novo México
• *Documenta VI: Arte e mídia*, Kassel
• Inauguração do Centro Georges Pompidou, Paris
• Primeira exp. *Skulptur Projekt*, Münster
1978 • *Pintura ruim*, exp., Novo Museu de Arte Contemporânea, NY
1979 • Retrospectiva de Joseph Beuys, Museu Guggenheim, NY
• Judy Chicago, *O jantar*

1981 • *Um novo espírito na pintura*, exp., Royal Academy of Arts, Londres
1982 • *Transavanguardia*, exp. Galleria Civica, Módena
• *Zeitgeist*, exp., Martin-Gropius-Bau, Berlim
• *Documenta VII* (curadoria de Rudi H. Fuchs), Kassel
• Primeira Exposição Carnegie Internacional, Pittsburgh
• Maya Ying Lin, *Memorial dos veteranos do Vietnã*
1983 • Mary Kelly publica *Post Partum Document*
1984 • *"Primitivismo" na arte do século XX: afinidade do tribal e do cultural*, exp., MOMA, NY
• Inauguração da Galeria Saatchi, Londres
1985 • Gorbachev chega ao poder na URSS – início da *perestróika*
• Descoberta do vírus da Aids, França/EUA
1986 • *Silêncio = Morte*, projeto ativista contra a Aids
• *Chambre d'Amis*, exp., Ghent, curadoria de Jan Hoet
• Morre Joseph Beuys
1987 • *Berlinart 1961-1987*, exp., MOMA, NY
• *Documenta VIII*, Kassel
• Fundação da ACT UP, Coalizão da Aids pela Liberação do Poder, NY
• Segunda exp. *Skulptur Projekt*, Münster
• Morre Andy Warhol
1988 • *Pintura refigurada: a imagem alemã 1960-88*, exp., Museu Guggenheim, NY
• Bienal de Veneza, *Aperto 88*
• *Freeze*, exp., Londres
1989 • Cai o Muro de Berlim
• *Magiciens de la Terre*, exp., Paris
• *Floresta de signos*, exp., Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles
• *Robert Mapplethorpe: O momento perfeito*, exp., Washington DC
1990 • Reunificação da Alemanha
• *Die Endlichkeit der Freiheit (A finidade da liberdade)*, exp., Berlim
• Colapso da URSS
• *O show de Colônia*, exp., Colônia
• Lucy Lippard publica *Mixed Blessings: New Art in a Multi-Cultural America (Bênçãos mistas: arte nova em uma América multicultural)*
1991 • *Metropolis*, exp., Martin-Gropius-Bau, Berlim
• Carnegie Internacional, exp., Pittsburgh
• Des*locamentos*, exp., MOMA, NY
• *Objetos para a casa ideal: o legado da Pop Art*, exp., Galeria Serpentine, Londres
1992 • *Post Human*, exp. de Jeffrey Deitch, Lausanne, Turim, Atenas, Hamburgo
• *Tomada dupla*, exp., The South Bank Centre, Londres
• *Helter Skelter: a arte de LA nos anos 90*, exp., Los Angeles
1993 • Exp. Bienal, Museu Whitney, NY
• Retrospectiva de Eva Hesse, Museu Hirshhorn, Washington D.C.
1994 • *Arte japonesa depois de 1945: grito contra o céu*, exp., Museu Guggenheim, NY
1995 • *Ritos de passagem: arte para o fim do século*, exp., Galeria Tate, Londres
• *Reconsiderando o objetivo da arte, 1965-1975*, exp., Museu de Arte Contemporânea, LA
1996 • Yve-Alai Bois e Rosalind Krauss, *L'informe mode d'emploi*, exp., Centre Georges Pompidou, Paris
• *AgoraAqui*, exp., Centro Louisiana das Artes, Dinamarca

Fatos importantes

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

Capítulo 1

Baker, K., *Minimalism: Art of Circumstance*, NY, 1988.

Battcock, G., *The New Art: A Critical Anthology*, NY, 1966; ed., Minimal Art: A Critical Anthology, 1968.

Crane, D., *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World: 1940-1985*, Chicago, 1987.

Foster, H., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., 1996.

Frascina, F., ed., *Pollock and After: The Critical Debatei*, NY, 1985.

Fried, M., *Three American Painters*, Cambridge, Mass., 1965.

Geldzahler, H., *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, NY, 1969.

Hertz, R., ed., *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, NJ, 1985.

Judd, D., *Complete Writings* 1959-75, Halifax, Nova Scotia & NY, 1975.

Kuspit, D., *The Cult of the Avant-Garde Artist*, NY, 1996.

Lippard, L. R., *Pop Art*, NY & Londres, 1966.

McShine, K., ed., *Andy Warhol: A Retrospective*, NY & Boston, 1989.

Restany, P., "Le Nouveau Réalisme à la Conquête de New York", in *Art International*, janeiro 1963.

Russell, J. & S. Gablik, *Pop Art Redefined*, Londres, 1969.

Sandler, I., *Art of the Postmodern Era: From the Late 60s to the Early 90s*, NY, 1996.

Spoerri, D., *An Anecdoted Topography of Chance*, NY, 1966; Londres, 1995.

Swenson, G., *What is Pop Art?*, in *Art News*, novembro 1963 & fevereiro 1964.

Waldman, D., *Collage, Assemblage and the Found Object*, NY, 1992.

Warhol, A., *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, NY, 1975.

Capítulo 2

Aliaga, J. V. & J. M. Cortes, eds., *Arte Conceptual Revisado*, Valência, 1990.

Archer, M. (intro.), N. de Oliveira, N. Oxley & M. Petry, *Installation Art*, Londres & Washington DC, 1994.

Battcock, G., ed., *Idea Art: A Critical Anthology*, NY, 1973; R. Nickas, eds., *The Art of Performance: A Critical Anthology*, NY, 1984.

Beardsley, J., *Earthworks and Beyond*, NY, 1989.

Celant, G., *Arte Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Milão e Londres, 1969; *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, NY, 1985.

Concept Art, Minimal, Arte Povera, Land Art, Stuttgart, 1990.

Cooke, L. & M. Francis, *Carnegie International 1991*, NY, 1992.

Goldberg, R., *Performance Art*, Londres & NY, 1988.

Goldstein, A. & A. Rorimer, eds., *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Museu de Arte Contemporânea de LA, Boston, 1995.

Graham, D., *Rock My Religion: Writings and Projects 1965-90*, Boston, 1993.

Harrison, C., *Essays on Art & Language*, Oxford, 1991.

Hoet, Jan, *Chambres d'Amis*, Ghent, 1986.

Holt, N., ed., *The Writings of Robert Smithson*, NY, 1979.

Kosuth, J., *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Mass., 1991.

Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Londres & NY, 1977.

Lippard, L. R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, NY, 1983; *Six Years: The Dematerilisation of the Art Object from 1966 to 1972*, Londres, 1973.

McShine, K., ed., *Information*, NY, 1970.

Meyer, U., *Conceptual Art*, NY, 1972.

Morgan, R. C., *Art Into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge, NY & Melbourne, 1996.

O'Doherty, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, São Francisco, 1986.

Pincus-Witten, R., *Postminimalism into Maximalism: American Art, 1966-1986*, Ann Arbor, 1987.

Sayre, H., *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, Chicago, 1989.

Sonfist, A., ed., *Art on the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, NY, 1983.

Szeeman, H., *Live in Your Head – When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, Berna, 1969.

Capítulo 3

Baker, E. & T. Hess, eds., *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*, NY, 1973.

Battcock, G., ed., *Super-Realism*, NY, 1975; ed., *New Artists Video: A Critical Anthology*, NY, 1978; com R. Nickas, eds., *The Art of Performance: A Critical Anthology*, NY, 1984.

Broude, N. & M. D. Garrard, eds., *The Power of Feminist Art*, NY & Londres, 1994.

Chadwick, W., *Women, Art, and Society*, Londres & NY, ed. rev., 1996.

Chicago, J., *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, NY, 1979; *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, NY, 1975.

Cockroft, E., J. Weber & J. Cockroft, *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, NY, 1977.

Hendricks, J., ed., *Fluxus Codex*, Detroit & NY, 1988.

Kellein, T. & J. Hendricks, *Fluxus*, Londres, 1995.

Levin, K., *Beyond Modernism: Essays on Art from the 70s and 80s*, NY, 1988.

Lippard, L. R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, NY, 1976; *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, NY, 1984.

Nochlin, L., "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Women, Art, and Power and Other Essays*, Londres & NY, 1989.

Oliva, A. B., ed., *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962*, 44ª Bienal de Veneza, Milão, 1990.

Parker, R., & G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, 1981.

Pollock, G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, 1988.

Popper, F., *Art, Action and Participation*, NY, 1975.

Tisdall, C., *Joseph Beuys*, NY, 1979.

Wallis, B., ed., *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*, Discussions in Contemporary Culture 6, Seattle, 1991.

Weyergraf-Serra, C. & M. Suskirk, eds., *The Destruction of Tilted Arc*, Boston, 1991.

Capítulos 4 e 5

Bois, Y.-A, *Painting as Model*, Boston, 1990; com R. Krauss, *L'Informe: mode d'emploi*, Centro Georges Pompidou, Paris, 1996.

Buchloh, B., ed., *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, Boston, 1988.

Cameron, D., *NY Art Now: The Saatchi Collection*, Londres, 1988.

Crimp, D. & A. Rolston, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, 1990.

Deitch, J. et al., *The Dakis Joannou Collection*, NY & Ostfildern, 1996.

Foster, H., ed., *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, Seattle, 1983; *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, 1985; ed., Discussions in Contemporary Culture 1, Seattle, 1987; ed., *Vision and Visuality*, Discussions in Contemporary Culture 2, Seattle, 1988.

Gudis, C., ed., *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, Boston, 1989.

Joachimedes, C., ed., *A New Spirit in Painting*, Londres, 1981.

Joselit, D., & E. Sussman, eds., *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, 1986.

Kuspit, D., *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, NY, 1996.

Livingstone, M., *Pop Art: A Continuing History*, Londres, 1990.

McEvilley, T., *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, NY, 1992; *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era*, Cambridge, 1993.

Magiciens de la Terre, Centro Georges Pompidou, Paris, 1989.

Michelson, A. et al., eds., *'October': The First Decade*, Boston, 1987.

Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop, Cambridge, Mass., 1988.

Oliva, A. B., *La Transavanguardia Internazionale*, Milão, 1982.

Owens, C., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, 1992.

Popper, F., *Art of the Electronic Age*, Londres & NY, 1993.

Powell, R. E., *Black Art and Culture in the Twentieth Century*, Londres & NY, 1997.

Refigured Painting: The German Image 1960-88, Museu Solomon Guggenheim, NY, 1988.

Saltz, J., ed., *Beyond Boundaries: New York's New Art*, NY, 1986.

Stiles, K. & P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, LA & Londres, 1996.

Tomkins, C., *Post to Neo: The Art World of the 80s*, NY, 1988.

Wallis, B., ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, NY & Boston, 1984; com T. Finkelpearl, eds., *This is Tomorrow Today: The Independent Group and British Pop Art*, NY, 1987.

Zeitgeist, Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1982.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

As medidas são apresentadas em centímetros, nesta ordem: altura, largura e profundidade, salvo indicação contrária.

1. Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955. Técnica mista: óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol sobre suportes de madeira, 191,1 × 80 × 20,3. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação de Leo Castelli em honra de Alfred H. Barr, Jr. Photo © 1997 The Museum of Modern Art, Nova York. © Robert Rauschenberg/ DACS, Londres, VAGA, Nova York, 1997.

2. Jean Tinguely, *Homenagem a Nova York*, 1960. Materiais vários, destruídos. Foto © David Gahr 1960. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

3. Robert Rauschenberg, *Búfalo II*, 1964. Óleo e tinta de *silkscreen* sobre tela, 243,9 × 182,9. Coleção particular. © Robert Rauschenberg/DACS, Londres/ VAGA, Nova York, 1997.

4. Jasper Johns, *Bandeira*, 1954-55; datado no verso: 1954. Encáustica, óleo e colagem sobre tecido montado sobre compensado, 107,3 × 153,8. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação de Philip Johnson em honra de Alfred H. Barr, Jr. Foto © 1997 The Museum of Modern Art, Nova York. © Jasper Johns/ DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

5. Roy Lichtenstein, *Sei como você deve estar se sentindo, Brad*, 1963. Óleo e magna sobre tela, 168,9 × 95,9. Coleção Ludwig, Museu Wallraf-Richartz, Colônia. © Roy Lichtenstein/DACS, 1997.

6. James Rosenquist, *F-111*, 1965. Óleo sobre tela e alumínio, 3,05 × 26,21. Coleção particular. Foto Rudolf Burckhardt. © James Rosenquist/DACS, Londres/ VAGA, Nova York, 1997.

7. Andy Warhol, *Faça-você-mesmo (Flores)*, 1962. Tinta de polímero sintético, tinta de impressão e lápis sobre tela, 175 × 150. Coleção particular. Foto cortesia Alesco AG, Zurique. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

8. Andy Warhol, *Caixas de Brillo*, 1964. Tinta de *silkscreen* sobre madeira, cada caixa 43,5 × 43,5 × 35,6. Instalada na Galeria Stable, 1964. Foto John Schiff. Cortesia The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

9. Roy Lichtenstein, *Pequena grande pintura*, 1965. Óleo e magna sobre tela, 172,7 × 203,2. Museu Whitney de Arte Americana, Nova York. Foto Rudolf Burckhardt. © Roy Lichtenstein/DACS, 1997.

10. Claes Oldenburg, *O armazém*, 107 East Second Street, Nova York, dezembro de 1961 (vista interna). Cortesia do artista.

11. Tom Wesselmann, *Grande nu americano n.º 54*, 1964. Museu Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, antiga Coleção Hahn, Colônia. © Tom Wesselmann/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

12. Ed Kienholz, *A casa de Roxy*, 1961. Assemblage mista, várias dimensões. Cortesia da L. A. Louver Gallery, Venice, Califórnia.

13. Edward Ruscha, *O Museu do Condado de Los Angeles em chamas*, 1965-68. Óleo sobre tela, 137,2 × 335,28. Coleção Museu Hirshhorn & Jardim de Esculturas, Washington, D. C. Cortesia do artista.

14. David Hockney, *O garoto mais bonito do mundo*, 1961. Óleo sobre tela, 177,8 × 100,3. Coleção Werner Boeninger. © David Hockney.

15. Jesús Rafaël Soto, *Cubo de espaço ambíguo*, 1969. Plexiglass e tinta, 250 × 250 × 250. Fundação Soto, Museu Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela. Cortesia do artista.

16. Victor Vasarely, prancha 2 do portfólio *Folclore planetário*, 1964. Serigrafia, impressa em cores, composição: 62,7 × 60. Museu de Arte Moderna, Nova York. Larry Aldrich Fund. Foto © 1997 Museu de Arte Moderna, Nova York. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

17. Bridget Riley, *Torção*, 1963. Emulsão sobre madeira, 121,9 × 116,2. Cortesia do artista.

18. Günther Uecker, *Círculo, círculos*. Pregos pintados sobre madeira, 149,9 × 149,9. Museu Stiftung Ludwig Roselius, empréstimo ao Neues Museum Weserburg, Bremen. Foto © Jörg Michaelis, Bremen.

19. Michelangelo Pistoletto, *Duas pessoas*, 1962. Papel de tecido pintado sobre aço inoxidável espelhado, 200 × 120. Coleção particular, Nova York. Foto P. Bressano, Turim. Cortesia de Maria e Michelangelo Pistoletto.

20. César (César Baldaccini), *O Buick amarelo*, 1961. Automóvel comprimido, 151,1 × 77,7 × 63,5. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação de Sr. e Sra. John Rewald. Foto © 1997 Museu de Arte Moderna, Nova York. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

21. John Chamberlain, *Srta. Lucy Pink*, 1963. Aço pintado, 119,4 × 106,7 × 99,1. Foto cortesia de Pace Wildenstein, Nova York. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

22. Arman (Armand P. Arman), *Arteriosclerose*, 1961. Acumulação de garfos e colheres numa caixa, 47,5 × 72,5 × 7,5. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

23. Yayoi Kusama, *Adesivos de correio aéreo*, 1962. Colagem sobre tela, 181,6 × 171,5. Museu Whitney de Arte Americana, Nova York. Doação do Sr. Hanford Yang, Ac. N.º 64.34. Foto © 1996, Museu Whitney de Arte Americana, Nova York. Foto Pierre Dupuy, Stamford, Connecticut.

24. Yves Klein, *Celebração de uma nova era antropométrica*, 1960. Tinta sobre tela, impressões corporais de tamanho natural. Cortesia Galeria Karl Flinker, Paris. Foto Jean Dubout, Paris. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

25. Piero Manzoni fazendo *O fôlego do artista*, 1961.

26. Konrad Lueg e Gerhard Richter, *Uma demonstração de realismo capitalista*, Bergeshaus, Flingerstrasse 11, Düsseldorf, 11 de outubro de 1963. Foto cortesia de Konrad Fischer, Düsseldorf.

27. Gerhard Richter, *Olympia*, 1967. Óleo sobre tela, 200 × 130. Coleção particular.

28. Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968. Acrílico e óleo sobre tela, 150 × 125. Cortesia René Block, Berlim.

29. Wolf Vostell, *Berlin-Fieber V*, 1973. 130 × 120. Foto cortesia Galeria Inge Baecker, Colônia. © DACS, 1997.

30. Andy Warhol, *Desastre prateado: cadeira elétrica*, 1963. Acrílico e silkscreen sobre tela, 100 × 150. Coleção Sonnabend, Nova York. ©ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

31. Morris Louis, *Ômicron*, 1961. Tinta de polímero sintético sobre tela 262,3 × 412. Foto Galeria Waddington, Londres.

32. Kenneth Noland, *Canção*, 1958. Polímero sintético, 165,1 × 165,1. Museu Whitney de Arte Americana, Nova York. © Kenneth Noland/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

33. Ellsworth Kelly, *Laranja e verde*, 1966. Óleo sobre tela, 223,5 × 165,1. Cortesia Galeria Sidney Janis, Nova York.

34. Richard Smith, *Envergadura de cauda*, 1965. Acrílico sobre madeira, 119,9 × 212,7 × 90,2. © Galeria Tate, Londres.

35. Anthony Caro, *Pradaria*, 1967. Aço pintado de amarelo, 96,5 × 581,7 × 320. Coleção particular. Cortesia do artista.

36. Phillip King, *Genghis Khan*, 1963. Plástico roxo reforçado, 213,4 × 365,8. Coleção particular. Cortesia do artista.

37. Robert Morris, *Sem título (Laje)*, 1968 (reconstrução da primeira versão em madeira compensada). Aço pintado 243,8 × 243,8 × 20,3. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

38. Donald Judd, *Sem título*, 1965. Ferro galvanizado e alumínio, 83,8 × 358,1 × 76,2. Coleção particular. Foto Rudolf Burckhardt. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

39. Barnett Newman, *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul III*, 1966-67. Óleo sobre tela, 243,8 × 543,56. Museu Stedelijk, Amsterdam. Foto cortesia de The Barnett Newman Foundation, Nova York.

40. Frank Stella, *A tumba de Getty*, 1959. Esmalte sobre tela, 213,4 × 243,8. Museu do Condado de Los Angeles, Califórnia (adquirido com fundos do Conselho de Arte Contemporânea). © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

41. Instalação permanente de trabalhos de Donald Judd, Edifício Leste, La Mansana de Chinati, Marfa, Texas. Foto cortesia espólio de Donald Judd. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

42. Donald Judd, *Sem título*, 1968. Âmbar, plexigass e aço inoxidável, 83,8 × 172,7 × 121,9. Foto cortesia de Donald Judd © Estate of Donald Judd/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

43. Frank Stella, *Travessia do Delaware*, da série "Benjamin Moore", 1961. Alquifa sobre tela, 195,6 × 195,6. Coleção particular. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

44. Dan Flavin, *O três nominal (para William de Ockham)*, 1963. Luz fluorescente, tamanho total 182,8 × 133,3. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Foto David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova York. FN 91.3698. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

45. Carl Andre, *Equivalentes I-VIII*, 1966. Tijolos calcáreos, cada um 6,4 × 11,4 × 22,9. Instalado na Galeria Tibor de Nagy, Nova York, 1966. Foto cortesia da Galeria Paula Cooper, Nova York. © Carl Andre/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

46. Carl Andre, *37 obras*, outono de 1969. Alumínio, cobre, aço, chumbo, magnésio e zinco; tamanho total 10,97 × 10,97 m: 1.296 unidades, 216 de cada metal, cada unidade 30,5 × 30,5 × 1,9. Coleção Galeria Dwan, Nova York. Como foram instaladas para a exposição *Carl*

Andre na rotunda do Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Foto Robert E. Mates e Paul Katz. Foto © The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova York. © Carl Andre/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

47. Robert Morris, *Sem título*, 1965. Espelho de plexiglass sobre madeira, quatro peças, cada 71,1 × 71,1 × 71,1. Instalado na Galeria Green, Nova York, fevereiro de 1965. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

48. Richard Serra, *Apoio de uma tonelada (castelo de cartas)*, 1968-69. Placas de chumbo, cada 139,7 × 139,7. Coleção particular. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

49. Eva Hesse, *Pendurar*, 1966. Acrílico sobre tecido, madeira e aço, 182,8 × 213,3 × 198,1. Instituto de Arte de Chicago. © Espólio de Eva Hesse. Cortesia Galeria Robert Miller, Nova York.

50. Eva Hesse, *Acréscimo*, 1968. Fibra de vidro e resina de poliéster, 50 unidades, cada 148,6 × 6,3. Museu Kröller-Müller, Otterlo, Holanda. © Espólio de Eva Hesse. Cortesia Galeria Robert Miller, Nova York.

51. John McCracken, *Não há motivo para não*, 1967. Madeira e fibra de vidro, 304,8 × 45,7 × 8,9. Galeria Nicholas Wilder, Los Angeles.

52. Lynda Benglis, *Para Carl Andre*, 1970. Espuma de poliuretano pintada, 142,9 × 135,3 × 118,11. Coleção do Museu de Arte Moderna de Fort Worth, Fort Worth, Texas. Aquisição do museu, The Benjamin J. Tillar Memorial Trust. © Lynda Benglis/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.

53. Bruce Nauman, *Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio*, 1967. Impressão de gelatina prateada, 102,9 × 312,4. Museu de Arte Moderna, Nova York. Doado por Philip Johnson. Foto © 1997, Museu de Arte Moderna, Nova York. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

54. Barry Flanagan, *quatro ânforas 2'67, aro/1'67, corda (gr 2sp 60) 6'67*, 1967. Tecido, 32 × 52 × 48. Coleção do Arts Council, Londres.

55. Niele Toroni, *Présentation: marcas de um pincel n.º 50 repetidas a intervalos regulares de 30 cm*, 1966-96. Cortesia da artista.

56. Sol LeWitt, *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações*, 1969. Cortesia Galeria Lisson, Londres. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997. Tradução: Quatro tipos básicos de linhas retas: 1. Vertical/2. Horizontal/3. Diagonal e. para d./4. Diagonal d. para e. e suas combinações. S. Lewitt, 1969.

57. Sol LeWitt, *Quatro cores básicas e suas combinações*, 1971. Cortesia Galeria Lisson, Londres. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

58. Daniel Buren, *Opéra*, de *Legend I*, abril de 1970. Álbum de fotografias. Publicações Warehouse, Londres, 1973. © Daniel Buren, 1973. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

59. On Kawara, *Eu ainda estou vivo* e uma resposta de Sol LeWitt. Projetos para a contribuição de Lucy R. Lippard para o *Exhibition Book julho/agosto*, organizados por Seth Siegelaub e apresentados em *Studio International* (julho-agosto de 1970), pp. 36-7.

60. Lawrence Weiner, *Uma remoção de 36 por 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento*, 1968. Coleção do Siegelaub Collection & Archives. Foto-instalação na exposição *Janeiro 5-31, 1969*. Exposição organizada e publicada por Seth Siegelaub. Foto de Seth Siegelaub. Cortesia The Seth Siegelaub Collection & Archives. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

61. Douglas Huebler, *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – Cidade de Nova York*, 1968. Coleção particular. Foto-instalação na exposição *Janeiro 5-31, 1969*. Exposição organizada e publicada por Seth Siegelaub. Foto de Seth Siegelaub. Cortesia The Seth Siegelaub Collection & Archives. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

62. Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, 1965. Cadeira dobrável de madeira, cópia fotográfica de uma cadeira e ampliações fotográficas de uma definição de dicionário para a palavra cadeira; cadeira 82 × 37,8 × 53; painel fotográfico 91,5 × 61,1; texto do painel 61 × 61,3. Museu de Arte Moderna, Nova York. Larry Aldrich Foundation Fund. Foto © 1997 The Museum of Modern Art, New York. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

63. John Baldessari, *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma idéia entrou nesta obra*, 1966-68. Acrílico sobre tela, 172,7 × 143,5. Coleção Michael e Ileana Sonnabend. Foto cortesia Galeria Sonnabend, Nova York.

64. Robert Barry, *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento – 13:36; 15 de junho de 1969*, 1969. Cortesia do artista.

65. Terry Atkinson e Michael Baldwin, *Mapa para não indicar*, 1967. 50,8 × 62,9. © Galeria Tate, Londres.

66. Art & Language, *Índice 01*, 1972. Oito fichários, quarenta e oito cópias fotostáticas e um texto emoldurado. Cada fichário 23 × 29 × 62,5; texto 75 × 53. Coleção particular. Instalado na exposição *L'Art Conceptuel, une Perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 de novembro de 1988 – 18 de fevereiro de 1989. Participantes desta obra: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Charles Harrison, Harold Hurrell, Joseph Kosuth e Mel Ramsden.

67. Dan Graham, *Esquema*, 1966. Coleção particular, Bruxelas. Foto Gareth Winters, Londres. Cortesia Galeria Lisson, Londres.

68. Marcel Broodthaers, *Musée – Museu* Ex 73/100, 1972. Cartões-postais e tinta sobre papel, 50,8 × 74,9. Cortesia Galeria Michael Werner, Nova York e Colônia.

69. Jannis Kounellis, *Cavalos*, 1969. Instalado na Galeria L'Attico, Roma. Foto cortesia Visual Arts Library, Londres.

70. Giuseppe Penone, *Árvore de doze metros: Ich werde eine Aktion owsführen, die 15 bis 20 Tage davert. Fch werde ein Holzbrett in die Zeit zurückbringen in der es ein Baum war und zwar in eine Zeit des Baumes, die ich an Ort und Stelle festsetze* (Vou executar uma ação que dure entre 15 e 20 dias. Vou pegar uma prancha de madeira da época em que ela ainda era uma árvore e, na verdade, de uma época cuja situação e posição eu vou especificar), 1970. Madeira, 1213 × 25. Moderna Museet, Estocolmo. © BUS.

71. Mario Merz, *Iglu de Giap*, 1968. Metal, sacos plásticos, terra H, 120. Musée National d'Art Moderne, Paris. Foto cortesia Visual Arts Library, Londres.

72. Giovanni Anselmo, *Sem título*, 1968-86. Granito, alface e fio de cobre, 70 × 25 × 25. Coleção particular. Foto cortesia Visual Arts Library, Londres.

73. Michelangelo Pistoletto, *Vênus dos trapos*, 1967. Cimento, mica, trapos, 180 × 130 × 100. Coleção Peppino di Bernardo, Nápoles. Foto cortesia Visual Arts Library, Londres. Foto © G. Colombo, Milão.

74. Richard Long, *Caminhando por uma linha no Peru*, 1972. Fotografia. Coleção do artista. Cortesia Galeria Anthony d'Offay, Londres.

75. Robert Smithson, *Espelho de cascalho com fendas e poeira*, 1968. 12 espelhos com cascalho 91,4 × 548,6 × 91,4. Espólio de Robert Smithson, cortesia Galeria John Weber, Nova York.

76. Robert Smithson, *Molhe espiral*, Great Salt Lake, Utah, abril de 1970. Rolo 457,2 m de comprimento e aproximadamente 4,57 m de largura. Rocha negra, cristais de sal, terra, água vermelha (algas). Espólio de Robert Smithson, cortesia Galeria John Weber, Nova York.

77. Bernhard e Hilla Becher, *Tipologia de caixas-d'água*, 1972 (detalhe). Seis grupos de nove fotografias cada. Cada fotografia 40 × 29,8; total 132,4 × 101,8. Coleção Eli e Edythe L. Broad, Santa Mônica.
78. Walter de Maria, *Campo relampejante*, 1971-77. 400 postes de aço inoxidável, dispostos numa grade retangular (16 postes na largura e 25 postes no comprimento), espaço de 67,6 m entre os postes, altura média dos postes 6,27 m, mas erguendo-se de modo que forme um plano uniforme. Cortesia Dia Center for the Arts, Corrales, Novo México. Foto John Cliett, Nova York.
79. Alice Aycock, *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis*, Merriewold West, Far Hills, New Jersey, 1975. Concreto, madeira, terra *c.* 8,53 × 15,24 × 2,74 m, destruído. Cortesia Galeria John Weber, Nova York.
80. Mary Miss, *Sem título*, Battery Park, Nova York, 1973; madeira 3,66 × 1,83 m, seções em intervalos de 15,24 m. Cortesia da artista.
81. Ian Hamilton Finlay com Alexander Stoddart, *Apollon Terroriste*, perto da Upper Pool, Little Sparta, 1988. Resina e folha de ouro. Foto cortesia Ian Hamilton Finlay e Galeria Victoria Miro, Londres.
82. Bruce Nauman, *Auto-retrato como fonte*, 1966-70. Fotografia 50,2 × 57,8. Foto cortesia Galeria Leo Castelli, Nova York. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.
83. Bruce Nauman, *Corredor de luz verde*, 1970-71. Folha de fibra e luz fluorescente, dimensões variáveis. Giuseppe Panza di Biumo, Milão. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.
84. Dan Graham, *Passado(s) presente(s) contínuo(s)*, 1974. Câmera de vídeo, fita de vídeo, monitor de vídeo, espelhos. Musée National d'Art Moderne, Paris. Instalado no *Projekt*, Kunsthalle, Colônia, 1974. Foto mostrando a instalação de Passado(s) Presente(s) Contínuos(s) na exposição *Projekt* (1974) na *Kunsthalle* de Colônia. Subseqüentemente a obra foi instalada *ARC*, Paris, 1974, e em 1974 na John Gibson Gallery, Nova York, no Institute for Contemporary Art, Chicago, e no *Wadsworth Atheneum*, Hanford, Connecticut. Coleção *Musée National d'Art Moderne, Paris.*
Os espelhos refletem o tempo presente. A câmara de vídeo grava em fita o que está imediatamente à sua frente e todo o reflexo na parede oposta espelhada.
A imagem vista pela câmara (refletindo tudo na sala) aparece 8 segundos depois no monitor (por meio de um retardamento colocado entre o videocassete que grava e um segundo videocassete que reproduz).
Se o corpo de um observador não oculta diretamente a visão que a lente tem do espelho diante dela, a câmara grava o reflexo da sala e o reflexo da imagem no monitor (a qual mostra o reflexo do espelho gravado 8 segundos antes. Uma pessoa que observa o monitor vê tanto a sua própria imagem 8 segundos atrás *quanto* a imagem do monitor que estava sendo refletida no espelho 8 segundos antes disto, o que perfaz 16 segundos no passado (eis que, 8 segundos atrás, a visão da câmara de 8 segundos antes estava sendo reproduzida no monitor e isto se refletia no espelho junto com o reflexo então presente do espectador). Cria-se uma regressão infinita de *continuums* de tempo dentro de *continuums* de tempo (sempre separados por intervalos de 8 segundos) dentro de *continuums* de tempo.
O espelho em ângulo reto em relação à outra parede espelhada e à parede do monitor dá uma visão em tempo presente da instalação, como se observada de uma posição "objetiva" mais favorável, exterior à experiência subjetiva do observador e ao mecanismo que produz o efeito perceptivo da peça. Ele simplesmente reflete (estaticamente) o tempo presente.

85. Gilbert & George, *Porre*, 1972-3. Dez fotografias em preto-e-branco. Total 124,5 × 132,1. Coleção Michael e Ileana Sonnabend. Foto cortesia Galeria Sonnabend, Nova York.
86. Vito Acconci, *Enfeites*, 14 de outubro de 1971. Performance/instalação. Armazém, Mönchengladbach, Alemanha. Programa de *performances* simultâneas. Duração 1 hora. Cortesia Galeria Barbara Gladstone, Nova York.
87. Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974. Executada na Galeria Studio Mona, Nápoles. Duração 6 horas. Cortesia Sean Kelly, Nova York.
88. Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*, 1965. Apresentado na Galeria Schmela, Düsseldorf. Foto Ute Klophaus, Wuppertal. © DACS, 1997.
89. Joseph Beuys, *Coiote, "Eu gosto da América e a América gosta de mim"*, 1974. Galeria René Block, Nova York. Foto Caroline Tisdall. © DACS, 1997.
90. Leon Golub, *Interrogação II*, 1981. Acrílico sobre tela, 304,8 × 426,7. Instituto de Arte de Chicago. Doação da Sociedade de Arte Contemporânea, 1983. 264. Foto © 1996, The Art Institute of Chicago. Todos os direitos reservados.
91. Hans Haacke, *Propriedades imóveis de Shapolsky et al. em Manhattan, um sistema social em tempo real, situação em 1º de maio de 1971*, 1971. Dois mapas, 142 fotografias em preto-e-branco com folhas de dados datilografadas e emolduradas em 23 conjuntos de 6 por moldura e um conjunto de 4 por moldura, 6 gráficos e painel explicativo (ed. 2). Mapas: cada 61 × 50,8; fotografias e folhas de dados: cada 50,8 × 19,1 (conjuntos emoldurados, 23 com 53,3 × 110,5 e um com 54,6 × 76,2; gráficos: cada 61 × 25,4; painel: 61 × 50,8. Coleção do artista. Foto Hans Haacke. Cortesia Galeria John Weber, Nova York. © DACS, 1997.
92. Judy Chicago, *O jantar*, 1974-79. Técnica mista, 14,33 × 14,33 × 14,33 m. Foto Michael Alexander, cortesia The Flower Corporation.
93. Monica Sjoo, *Deus dando à luz*, 1968. Óleo sobre cartão, 183 × 122. Museu Anna Nordlander, Skelleftea, Suécia. Foto cortesia da artista.
94. Eva Hesse, *Acessão V*, 1968. Aço galvanizado e tubos de borracha, 25,4 × 25,4 × 25,4. Coleção LeWitt, em empréstimo para o Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. © Espólio de Eva Hesse. Cortesia Galeria Robert Miller, Nova York.
95. Nancy Graves, *Pintura rupestre paleoindígena, sudoeste do Arizona (para o Dr. Wolfgang Becker)*, 1970-1. Aço, fibra de vidro, tinta a óleo, acrílico e 3 pranchas de madeira, 396,2 × 274,3 × 228,6. Neue Galerie der Stadt, Aachen. Sammlung Ludwig. Doação da artista. Foto Ann Münchow. © Espólio de Nancy Graves/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1997.
96. Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968. Látex, L 59,7. © Louise Bourgeois. Cortesia Galeria Robert Miller, Nova York.
97. Harmony Hammond, *Presença IV*, 1972. Tecido e acrílico, 208,3 × 73,7 × 35,6. Coleção Best Products, Inc. Foto Dale Anderson.
98. Louise Bourgeois, *Femme Couteau*,1969-70. Mármore rosa, L 66. © Louise Bourgeois. Cortesia Galeria Robert Miller, Nova York.
99. Adrian Piper, *Eu sou a localização #2*, 1975. Desenho a *crayon* a óleo sobre fotografia, 20,3 × 25,4. Cortesia Galeria John Weber, Nova York.
100. May Stevens, *Rosa da prisão*, da série *Ordinário/Extraordinário*, 1977-80. Técnica mista, 76,2 × 114,3. Coleção particular. Cortesia Galeria Mary Ryan, Nova York.
101. Nancy Spero, *Tortura de mulheres*, 1976 (detalhe. Painel 10 de 14 painéis). Pintura à mão e colagem datilografada sobre papel, 0,51 × 38,1 m. Cortesia Galeria Jack Tilton, Nova York e P. P. O. W., Nova York.

102. Mary Kelly, *Documento pós-parto, documentação VI*, 1978-79. 15 unidades de ardósia e resina, cada 35,6 × 27,9. Coleção Arts Council, Londres.
103. Rebecca Horn, *Unicórnio*, 1970-72. Tecido e madeira, dimensões variáveis. Aparece no filme epônimo, 1970, e no filme *Performances II*, 1973. © DACS, 1997.
104. Susan Hiller, *Dedicado aos artistas desconhecidos*, 1972-76. Cartões-postais, gráficos e mapas montados sobre tábuas; 14 painéis, cada 69,5 × 109,2. Tamanho instalado variável; livro com 56 fotografias (*Mar encapelado*) e notas. Cortesia da artista.
105. Christo (Javacheff) e Jeanne-Claude (de Guillebon), *Costa recoberta, Little Bay, Austrália*, 1969. Trezentos mil metros quadrados de tecido Erosion Control e 57,6 quilômetros de corda de polipropileno. A costa ficou recoberta por um período de 10 semanas, a partir de 28 de outubro de 1969; então, todos os materiais foram removidos e o local voltou à sua condição original. Copyright Christo 1969. Foto Harry Shunk.
106. Maya Ying Lin, *Memorial dos veteranos do Vietnã*, 1982. Washington Convention and Visitors Association.
107. Gordon Matta-Clark, *Fragmento*, 1974. Fotocolagem em preto-e-branco, 101,6 × 76,2. Coleção de Jane Crawford.
108, 109. Vista externa e interna do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, com a obra de Michael Asher instalada, 8 de junho – 12 de agosto de 1979.
110. Art & Language *V. I. Lênin de V. Charangovitch (1970) ao estilo de Jackson Pollock II*, 1980. Esmalte e tinta de celulose sobre tela, 239 × 210. Cortesia Galeria Lisson, Londres.
111. Markus Lüpertz, *O triunfo da linha III, "Monumento com ossos queimados"*, 1979. Óleo e técnica mista sobre tela, 200 × 162. Cortesia da Galeria Michael Werner, Nova York e Colônia. Foto Galeria de Arte de Whitechapel, Londres.
112. Francesco Clemente, *As quatorze estações, n.º III*, 1981-82. Encáustica sobre tela, 198 × 236. Coleção particular.
113. Georg Baselitz, *Pintura a dedo I – Águia – à la*, 1971-72. Óleo sobre tela, 200 × 130. Neue Galeria, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, empréstimo de particular.
114. Jörg Immendorff, *Eingenlob stinkt nicht*, 1983. Óleo sobre tela, 150 × 200. Cortesia da Galeria Michael Werner, Nova York e Colônia.
115. Gerhard Richter, *18, Oktober 1977*, c., 1988. Museu Haus Esters, 29 de abril – 4 de junho de 1989. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld. © Krefelder Kunstmuseen. Foto Volker Döhne.
116. Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Óleo e palha sobre tela, 280 × 380. Cortesia Galeria Anthony d'Offay, Londres, com a permissão do artista.
117. Eric Fischl, *Menino travesso*, 1981. Óleo sobre tela, 168 × 244. Coleção particular.
118. Julian Schnabel, *Remo: para quem se propõe a conhecer o medo*, 1981. Óleo, louça de barro, pasta para carroceria de carro, madeira sobre madeira, 322,6 × 444,5 × 33. Coleção particular.
119. Susana Solano, *Estação termal, n.º 1*, 1987. Ferro preto galvanizado, 132 × 276 × 276. Coleção particular. © DACS, 1997.
120. Malcolm Morley, *O SS Amsterdam diante de Rotterdam*, 1966. Acrílico sobre tela, 157,5 × 213,4. Coleção particular.
121. Howard Hodgkin, *Na cama em Veneza*, 1984-88. Óleo sobre madeira, 98,1 × 119,1. Coleção Paine Webber Group, Inc., Nova York. Foto cortesia do artista.
122. Philip Guston, *O estúdio*, 1969. Óleo sobre tela, 121,9 × 106,7. Coleção particular. Cortesia Galeria McKee, Nova York. Foto Eric Pollitzer.
123. Leon Kossoff, *Christchurch Spitalfields, manhã*, 1990. Óleo sobre madeira, 198 × 188,5. Galeria Tate, Londres. Foto Prudence Cumming, Londres. Cortesia L. A. Louver, Venice, Califórnia.
124. Tim Rollins e MDS *América VI*, 1986-87. Aquarela dourada e carvão sobre páginas de livro de linho, 167,6 × 480,1. Coleção particular.
125. Jean-Michel Basquiat, *Discografia dois*, 1983. Acrílico e *crayon* sobre tela, 168 × 152. Cortesia Galeria Bischofberger, Zurique. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.
126. Keith Haring, *Sem título*, setembro de 1983. Carvão sobre papel negro 220,9 × 116,8. © Espólio de Keith Haring. Usado com permissão.
127. David Wojnarowicz, *Série Sexo*, 1988-89. Fotografia em preto-e-branco, 78,7 × 86,9. Cortesia de P. P. O. W. Foto Adam Reich.
128. Gran Fury, *Sem título*, 1990. Três *outdoors*. Exposto na Bienal de Veneza de 1990.
129. Frank Moore, *Arena*, 1992. Óleo sobre tela sobre base de madeira, total 155 × 183. Coleção particular. Cortesia Sperone Westwater, Nova York.
130. Philip Taaffe, *Reflexo*, 1983. Gravura em chapa de linóleo, colagem, acrílico sobre papel, 225 × 225. Foto cortesia Galeria Ascan Crone, Hamburgo.
131. Ashley Bickerton, *Le Art (composição com logotipos #2)*, 1987. *Silkscreen*, laca sobre compensado com alumínio, 87,6 × 182,9 × 38,1. Coleção particular.
132. Peter Halley, *Célula branca com conduto*, 1986. Acrílico, *day-glo* e *roll-a-tex* sobre tela, 147,5 × 285. Coleção particular.
133. Robert Gober, *Sem título*, 1991. Madeira, cera, couro, tecido e cabelo humano, 38,7 × 41,9 × 114,3. Instalado na Galeria Nationale du Jeu de Paume, Paris, 3 de outubro de 1991 – 1.º de dezembro de 1991. Cortesia do artista.
134. Robert Gober, *Pia dupla*, 1984. Gesso, madeira, arame, aço, látex e tinta de esmalte, 91,4 × 162,6 × 71,1. Coleção particular.
135. Haim Steinbach, *relacionados e diferentes*, 1985. Prateleira de madeira com plástico laminado, sapatos de couro para basquetebol, castiçais de bronze, 91 × 52 × 51. Coleção particular.
136. Jeff Koons, *Tanque com uma bola em total equilíbrio*, 1985. Vidro, ferro, água, reagente de cloreto de sódio, bola de basquete, 164,5 × 78,1 × 36. Coleção particular.
137. Martin Kippenberger, *Com as melhores intenções não consigo achar uma suástica*, 1984. Óleo sobre tela, 160 × 133. Cortesia Buro Kippenberger, Galeria Gisela Capitain, Colônia.
138. Rosemarie Trockel, *Cogito, ergo sum*, 1988. Lã sobre tela, 210 × 160. Cortesia Galeria Monika Sprüth, Colônia.
139. Sigmar Polke, *Os altos poderes ordenam: pinte de negro o canto superior direito!*, 1969. Laca sobre tela, 150 × 120. Coleção Froehlich, Stuttgart.
140. Andreas Gursky, *Tóquio*, 1990. Impressão em cibacromo, 165 × 200. Cortesia Galeria Monika Sprüth, Colônia.
141. Candida Höfer, *Museu de História Natural, Londres II*, 1990. Impressão em cibacromo, 36 × 52. Cortesia Galeria Johnen & Schöttle, Colônia.
142. Katharina Fritsch, *Tischgesellschaft (Companhia à mesa)*, 1988. 32 figuras de poliéster, roupas e toalha de mesa de algodão, mesa e bancos de madeira, 140 × 1.600 × 175. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt-am-Main. Empréstimo permanente do Banco Dresdener, Frankfurt-am-Main. Foto Axel Schneider. © DACS, 1997.
143. Louise Lawler, *Quantas pinturas*, 1989. Impressão em cibacromo, 157,2 × 122,1. Edição de 5. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova York.
144. Sherrie Levine, *Sem título (Segundo Walker Evans #3, 1936)*, 1981. Foto-

grafia 25,4 × 20,3. © Walker Evans Archive, Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

145. Jenny Holzer, "Truísmo" sobre camiseta modelada por Lady Pink, 1983. Copyright Barbara Gladstone. Foto cortesia Galeria Barbara Gladstone, Nova York.

146. Cindy Sherman, *Cena de filme sem título*, 1977. Fotografia em preto-e-branco, 20,3 × 25,4. Cortesia da artista e da Metro Pictures, Nova York.

147. Richard Serra, *Arco inclinado*, 1981. Aço cor-tem, 3,66 × 36,58 × 0,06 m. Instalado na Federal Plaza, Nova York. Foto cortesia de Pace Wildenstein, Nova York. © ARS, NY e DACS, Londres, 1997.

148. Richard Deacon, *Arte para outras pessoas n.º 10*, 1984. Aço galvanizado e linóleo, 40 × 90 × 90. Coleção particular. Nova York. Cortesia Galeria Lisson, Londres.

149. Reinhard Mucha, *O problema da figura no chão na arquitetura barroca (Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock [für dich allein bleibt nur das Grab]*, 1985). Dodecaedro composto de 2 fileiras de painéis superpostos (mesas) cobertos por fórmica cinza, reunidos em uma armação de barras de alumínio, escadas com 8 degraus e 36 lâmpadas de néon, estrados, chapa de vidro parcialmente laqueada, feltro, plataformas com rodas erguendo a obra em 17 cm, 12 socos de madeira, 340 × 450 × 450 DIA 330. Musée National d'Art Moderne, Paris.

150. Tony Cragg, *Novas pedras – os tons de Newton*, 1978. Plástico, 330 × 235. Coleção Arts Council, Londres. Cortesia Galeria Lisson, Londres.

151. Judith Barry, *Eco*, 1986. 2 *slides*, 2 projeções de filme sobre cada lado da parede que divide a sala em diagonal, dimensões variáveis; tempo aproximado de duração, 1 minuto; trilha sonora. Encomendado e produzido pelo Museu de Arte Moderna, Nova York. Foto cortesia do artista e da Galeria Xavier Hufkens, Bruxelas.

152. Barbara Bloom, *O reino do narcisismo*, 1988-89. Instalado em Jay Gorney Modern Art, Nova York, setembro de 1989. Coleção do Museu de Arte Contemporânea, Los Angeles. Foto cortesia do artista.

153. Sylvie Fleury, *Veneno*, 1992. Sacolas de compra, 68,6 × 152,4 × 76,2. Cortesia da Galeria Postmasters, Nova York.

154. Hans Haacke, *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse (A liberdade será agora patrocinada – pela caixinha)*, 1990. Exposto na *Die Endlichkeit der Freiheit*, DAAD, Berlim, 1990. Cortesia Galeria John Weber, Nova York. Foto Werner Zellien. © DACS, 1997.

155. Christian Boltanski, *A casa desaparecida*, instalada na Grosse Hamburger Strasse 15-16, Berlim, 1990. Placas. Exposta na *Die Endlichkeit der Freiheit*. DAAD, Berlim, 1990. Foto Werner Zellien. © ADAGP, Paris e DACS, Londres, 1997.

156. Rachel Whiteread, *Casa*, 1993. Concreto salpicado. Encomendado por Artangel e Beck's. Foto Sue Ormerod, cortesia Artangel.

157. Mike Kelley, *Diálogo #2 (Vidro branco transparente/vidro negro transparente)*, 1991. Cobertor, bichos de pelúcia, gravador, 187,9 × 124,5 × 27,9. Cortesia do artista e da Metro Pictures, Nova York. Foto © Ellen Page Wilson, 1992.

158. Simon Patterson, *O grande urso*, 1992. Litografia, 109 × 134,8 × 5. Cortesia Galeria Lisson, Londres. Foto John Riddy, Londres.

159. Damien Hirst, *Eu quero ser eu*, 1990-91. Velhos frascos de remédio num armário, 137,2 × 101,6 × 22,9. Cortesia Jay Jopling, Londres.

160. Andres Serrano, *O Cristo do mijo*, 1987. Impressão em cibacromo, silicone, plexiglass, moldura de madeira, 152,4 × 101,6. Edição de 4. Cortesia Galeria Paula Cooper, Nova York.

161. Robert Mapplethorpe, *Thomas, 1986*, 1986. © Espólio de Robert Mapplethorpe/Cortesia A + C Anthology, Nova York.

162. Cheri Samba, *Les Capotes utilisées*, 1990. Acrílico sobre tela, 132,1 × 200,7. Cortesia Galeria Annina Nosei, Nova York.

163. Rasheed Araeen, *Uma longa caminhada no deserto*, 1991. Sapatos velhos / usados. Instalado na Galeria de Arte Vancouver, Vancouver, 1991.

164. Richard Long, *Círculo de terra vermelha*, 1989. Instalado na *Magiciens de la Terre*, Centro Georges Pompidou, Paris, 18 de maio – 14 de agosto, 1989. Foto cortesia Galeria Anthony d'Offay, Londres. Com permissão do artista, cortesia Galeria Anthony d'Offay, Londres.

165. Adrian Piper, *Como é, o que é #3*. Instalado na exposição *Des*locações. Museu de Arte Moderna, Nova York. 16 de outubro de 1991 – 7 de janeiro de 1992. Foto © 1997, Museu de Arte Moderna, Nova York.

166. David Hammons, *Ioiô*, 1991. Técnica mista, 15,55 × 6,1 × 5,49 m. Instalada na 1991 Carnegie International, Pittsburgh. Reproduzido com permissão do Museu de Arte Carnegie, Pittsburg. Cortesia da Galeria Jack Tilton, Nova York. Foto Richard Stoner, 1991.

167. Sophie Calle, *Visto pela última vez: dama e cavalheiro de negro da autoria de Rembrandt*, 1991. Fotografia, 241,9 × 154,9 × 1,3; texto, 163,2 × 130,8. Foto cortesia Galeria Leo Castelli, Nova York.

168, 169. Ilya Kabakov, *O banheiro*, 1992. Instalado na *Documenta IX*, Kassel, 1992. Técnica mista, 3,5 × 11 × 4,17 m. Fotos Bob Lebek (exterior), Dirk Powers (interior). Cortesia Ilya e Emilia Kabakov.

170. Tony Oursler, *Conspirador sexual* (de *A vigília*), 1992 (detalhe). Tecido, plástico, miniprojetor de vídeo, tripé. Cortesia do artista e da Metro Pictures, Nova York.

171. Gary Hill, *Altos navios*, 1992. Cortesia Galeria Barbara Gladstone, Nova York.

172. Stan Douglas, *Hors-champs*, 1992. Instalado no ICA, Londres, setembro-outubro de 1994. 2 projeções de vídeo em preto-e-branco (mostrando G. Lewis, D. Ewart, K. Carter), tempo de duração: 13 horas, 20 minutos. Foto cortesia David Zwirner, Nova York.

173. Bill Viola, *Tríptico de Nantes*, 1992. Instalação de vídeo e som. Edition 1: Musée des Beaux-Arts de Nantes, France; edition 2: Galeria Tate, Londres. Cortesia Galeria Anthony d'Offay, Londres. Foto Musée des Beaux-Arts de Nantes.

174. Sue Williams, *A pintura amarela*, 1992. Acrílico e óleo sobre tela, 162,6 × 137,2. Cortesia Regen Projects, Los Angeles.

175. Pepe Espaliú, *O ninho*, 1993. Ferro pintado, 125 × 65 × 65. Instalado em *Ritos de passagem*, Galeria Tate, Londres, 1995. Fundación Coca-Cola España, Madri. Foto Marcus Leith/Mark Heathcote.

176. Mona Hatoum, *Sentença de luz*, 1992. Compartimento de arame entrelaçado, motor elétrico, cronômetro, lâmpada, 198 × 185 × 490. Foto Billups/Smith. Cortesia Jay Jopling, Londres.

177. Joseph Beuys, *Terremoto in Palazzo (Terremoto no palácio)*, 1981. Técnica mista, 500 × 700. Instalado em *Ritos de passagem*, Galeria Tate, Londres, 1995. Fondazione Amelio, Istituto per l'Arte Contemporanea, Nápoles. Foto Marcus Leith. © DACS, 1997.

178. Felix Gonzalez-Torres, *"Sem título" (Lover Boy)*, 1990. Papel azul, inúmeras cópias, altura ideal: 19,1 × 73,7 × 58,4. Coleção de Andrea Rosen, Nova York. Cortesia Andrea Rosen, Nova York. Foto Peter Muscato.

ÍNDICE REMISSIVO

Os números de páginas *em itálico* referem-se a ilustrações.

ABC, Arte, 43
Abramovic, Marina 113, 235, *113*
Abstrato, Expressionismo 4-6, 11, 18, 33, 36-7, 42, 81, 170, 182
Acconci, Vito 111, 112, 235, *112*
Acionismo 111-2
Agam 18
Alberola, Jean-Michel 158
Anarquitetura 149
Anastasi, William, 72
Anderson, Laurie 136, 149
Andre, Carl 6, 42-4, 53-5, 95, 118, 167, *54*, *55*
Andrews, Michael 170
Anselmo, Giovanni 68, 90, 92, *91*
Antiforma 61, 63, 68-9
Antin, Eleanor 136-7
Antonakos, Stephen 42
Anuszkiewicz, Richard 21
Apple, Jackie 136
Araeen, Rasheed 218, *218*
Arbus, Diane 123
Armajani, Siah 204
Armaly, Fareed 209
Arman 24, 26-30, *26*
Armleder, John 182
Art & Language 85-7, 150, *85*, *153*
Arte Povera 22, 61, 68, 90-3, 160
Art Worker's Coalition (AWC) 118
Artschwager, Richard 182
Ashcan, escola de 50
Asher, Michael 103, 148, 194, 209, *150-1*
Assemblage 1-5
Atkinson, Terry 84, *84*
Auerbach, Frank 171
Avedon, Richard 200
Aycock, Alice 102, *101*

BACON, FRANCIS 170
Baer, Jo 38, 118
Bainbridge, David 85
Baker, Bobby 137
Baldessari, John 78, 83-4, *83*
Baldwin, Michael 84, *84*
Ball, Hugo 3
Barceló, Miquel 158
Barney, Matthew 225
Barry, Judith 202, *202*
Barry, Robert 76-8, 79, *83*
Baselitz, Georg 158, 160, 163, 183, *159*
Basquiat, Jean-Michel 172-3, *174*
Becher, Bernhard e Hilla 98, 191, *99*

Beckmann, Max 165
Bell, Larry 42, 127, 202
Benglis, Lynda 68, *66*
Bengston, Billy Al 16
Bennett, Gordon 220
Beuys, Joseph 34, 108, 114-16, 122, 152, 162, 163, 190, 203-4, 218, 230, 236, *116*, *232*
Bickerton, Ashley 179, 186, *180*
Bidlo, Mike 182-3
Bijl, Guillaume 206
Biumo, Conde Giuseppe Panza di 156, 167
Bladen, Ronald 42
Blais, Jean-Charles 158
Blake, Peter 17
Bleckner, Ross 178, 179
Bloom, Barbara 202, *203*
Bochner, Mel 52, 78
Body Art X, 61, 111, 112
Boetti, Alighiero e 90
Bollinger, Bill 42, 68
Boltanski, Christian 206, 207, *207*
Bolus, Michael 40
Bomberg, David 171
Bömmels, Peter 190
Bontecou, Lee 38
Boshier, Derek 17
Bourgeois, Louise 129, 132, 222, *131*, *132*
Bourke-White, Margaret 123
Brancusi, Constantin 54
Braque, Georges 23, 43
Brecht, George 108
Brehmer, K. P. 34, 122
Brisley, Stuart 113
Broodthaers, Marcel 87, 88, 194, 209, *88*
Brouwn, Stanley 110
Brüs, Gunter 111
Bulloch, Angela 212
Burden, Chris 112, 235
Buren, Daniel 72, 77, 182, *76*
Burgin, Victor 78, 123, 150
Burn, Ian 86
Bury, Pol 18
Butler, Reg 125
Butt, Hamad 231
Büttner, Werner 190

CABARET VOLTAIRE 3
Cadere, André 110
Cage, John 34, 46, 108
Calder, Alexander 40
Calle, Sophie 222, *223*
Calzolari, Pier Paolo 90, 160
Campbell, Jr, Robert 220
Capitalista, Realismo 31
Caro, Anthony 39, 40, 41, 52, 69, 181, *41*
Ceccobelli, Bruno 160
Celant, Germano 90, 91, 93
César 2, 24, 26, *24*
Chadwick, Helen 140
Chamberlain, John 26, 167, *25*
Chia, Sandro 157, 159
Chicago, Judy 42, 126-7, 133, *127*
Chillida, Eduardo 167
Christo e Jeanne-Claude 28, 145, *144*
Cibulka, Heinz 111
Cinética, Arte 18, 22
Clemente, Francesco 157-9, *158*
Combas, Robert 158
Conceitualismo X, 61, 70, 78, 87-8, 110, 117, 134, 149-50, 182, 192, 209, 220
Construtivismo 18
Coplans, John 231
Cragg, Tony 198, *199*
Cubismo 1, 23, 37
Cucchi, Enzo 157, 159

DADAÍSMO 1, 33, 43
Dahn, Walter 190
Daniëls, René 158
Deacon, Richard 198, *197*
Deganello, Paolo 204
DeLap, Tony 42
Demuth, Charles 48
Dessi, Gianni 160
Diamond, Jessica 209
Dibbets, Jan 69, 91
Dine, Jim 2
Dion, Mark 209
Dokoupil, Georg Jiri 190
Douglas, Stan 225, 227, *227*
Duchamp, Marcel 3, 21, 30, 42-3, 56, 79, 186

EDELSON, MARY BETH 128, 133
English, Rose 139
Environmental Art 61, 102, 148
Espaliú, Pepe 231, *230*
Evans, Walker 193
Export, Valie 113
Expressionismo 160, 190

FABRO, LUCIANO 90, 92
Fahlström, Öyvind 30
Federle, Helmut 182
Feminismo X, 124-7, 134
Fend, Peter 209
Fetting, Rainer 160
Finlay, Ian Hamilton 100, *102*
Finn-Kelcey, Rose 139
Fischl, Eric 158, 163, 165, *164*
Flanagan, Barry 69, *70*
Flavin, Dan 42, 52, 114, 167, *53*
Fleury, Sylvie 206, *204*
Fluxus 33, 108, 116
Flynt, Henry 70
Fontana, Lucio 22
Frampton, Hollis 50
Frankenthaler, Helen 36
Fraser, Andrea 209
Fried, Michael 58, 70, 150
Fritsch, Katharina 191, *188*
Fulton, Hamish 69, 93, 96
Futurismo 1

GABO, NAUM 18
Gallacio, Anya 212
Garouste, Gérard 158
Geldzahler, Henry 6
Gilbert e George 69, 108, 110, *109*
Gilbert-Rolfe, Jeremy 203
Ginnever, Charles 40
Girouard, Tina 148
Glass, Philip 59
Gober, Robert 184, 186, 230, *81*, *183*
Goldstein, Jack 158, 183
Golub, Leon, 121, *119*
Gonzalez, Julio 167
Gonzalez-Torres, Felix 232, 235, *233*
Goodden, Carol 148
Gormley, Antony 198
Grafito, arte do 171-3
Graham, Dan 86, 103, 148, *85*, *106-7*
Gran Fury 178, *176-7*
Graves, Nancy 132, *131*
Greenberg, Clement X, 37, 38, 39, 43, 56, 58, 86, 119, 125, 150
Grooms, Red 2
Grosvenor, Robert 42
Gursky, Andreas 191, *187*
Guston, Philip 170, *170*
Guzmán, Federico 166

HAACE, HANS 103, 119-20, 208-9, *120-1*, *204*
Hacker, Dieter 122, 160
Hains, Raymond 26
Halley, Peter 182, *180*
Hamilton, Richard 14, 17, 34
Hammond, Harmony, 133, *131*
Hammons, David 220-1, *222*
Happenings 14, 28, 33, 116
Hard-edge, pintura 37
Haring, Keith 172, 174, *175*
Harrison, Helen e Newton 103
Hatoum, Mona 231, *231*
Haus Rucker Co. 204
Heartfield, John 123
Heizer, Michael 96-8
Henderson, Nigel 17
Henri, Robert 50
Herold, Georg 190, 191
Hesse, Eve 67-8, 114, 128, 132, *63*, *64*, *130*
Heyward, Julia 137
Higgins, Dick 108
Hill, Gary 225, *226*
Hiller, Susan 140, 231, *142-3*
Hiper-realismo 169
Hirst, Damien 211, *213*
Hockney, David 17-8, 110
Hodgkin, Howard 170, *169*
Hödicke, K. H. 160
Höfer, Candida 191, *188*
Hollein, Hans 204
Holt, Nancy 102
Holzer, Jenny 192, 194, *192*
Horn, Rebecca 140, 207, *139*
Houshiary, Shirazeh 198
Hoyland, John 18

Huebler, Douglas 78-9, *80*
Hughes, Robert 111
Hume, Gary 212, 214
Hurrell, Harold 85
Huws, Bethan 208
Huxley, Paul 18

IGLESIAS, CRISTINA 166
Immendorff, Jörg 122, 160, 190, *161*
Impressionismo 37
Independente, Grupo 34
Indiana, Robert 16, 26
Instalação X, 102, 204, 220
Internacional, Transvanguarda 155-6
Irwin, Robert 103, 127
Isozaki, Arata 204

JOHNS, JASPER 2, 4, 7, 25, *4*
Johnson, Larry 209
Johnson, Tim 220
Jonas, Joan 137
Jones, Allen 17-8
Jorn, Asger 34, 190
Judd, Donald 42-53, 54, 56, 58, 82, 100, 118, 167, 214, *49*

KABAKOV, ILYA 222, 223-5, *224*
Kaltenbach, Stephen 68, 78
Kapoor, Anish 198
Kaprow, Allan 2
Kawara, On 76, *77*
Keane, Tina 139
Kelley, Mike 209-10, *210*
Kelly, Ellsworth 38, 41, 181, *39*
Kelly, Mary 140, 207, *137*
Kennard, Peter 123
Kiefer, Anselm 158, 161, 163, 183, 190, 220, *164*
Kienholz, Ed 15, 35, *16*
Kilimnik, Karen 210-1
King, Phillip 40, 41, *41*
Kippenberger, Martin 190, *186*
Kirchner, Ernst Ludwig 160
Kirkeby, Per 158
Kitaj, R. B. 17-8, 170
Klein, Yves 2, 26, 28-30, 83, *28*
Knowles, Alison 108
Koberling, Bernd 160

Komar, Vitali 223
Kooning, Willem de 43, 170
Koons, Jeff 186, 189, 202, 207, 214, *185*
Kossoff, Leon 171, *171*
Kosuth, Joseph 78, 79-82, 86, *81*
Kounellis, Jannis 90, 92, 160, 206, *89*
Kozlov, Christine 86
Kruger, Barbara 192, 194
Kusama, Yayoi 28, *23*

LAND ART X, 61, 99, 102, 110, 148
Landers, Sean 210
Landry, Richard 148
Lasker, Jonathan 182
Latham, John 30, 122
Lawler, Louise 192, 202, *89*
LeBrun, Christopher 158
Leccia, Ange 204
Leonard, Zoë 209
LeParc, Julio 18
Le Va, Barry 68, 113
Levine, Sherrie 183, 192, 202, *192*
LeWitt, Sol 42, 52, 70-2, 86, 107, *75*
Lichtenstein, Roy 6, 14, 18, 32, *5*, *12*
Lin, Maya Ying 146, *147*
Lippard, Lucy 61, 118, 124-5, 136
Long, Richard 69, 93-6, 110, 220, *94*, *218*
Longobardi, Nino 160
Louis, Morris 36, 37, 38, 48, 68, *36*
Lueg, Konrad 31, *29*
Lukin, Sven 38
Luminismo 22
Lüpertz, Markus 158, 160-3, *157*

MCCRACKEN, JOHN 68, *65*
Maciunas, George 108
Mack, Heinz 22
McLean, Bruce 69, 158
Magritte, René 87
Malevich, Kasimir 42, 173, 181
Mangold, Robert 72
Manzoni, Piero 30, *29*
Mapplethorpe, Robert 214, *216*
Marden, Brice 170
Maria, Nicola de 160
Maria, Walter de 96, 98-9, *100*

Martin, Agnes 170
Martinez, Daniel J. 228
Matta-Clark, Gordon 148, 232, *149*
MDS (Meninos da Sobrevivência) *ver* Tim Rollins
Meireles, Cildo 87
Melamid, Alexander 223
Merz, Mario 22, 71, 90, 93, 160, *91*
Merz, Marisa 90
Metzger, Gustav 122
Meuser 198
Middendorf, Helmut 160
Milroy, Lisa 211
Minimalismo X, 5, 42-63, 67, 70-2, 77, 86, 96, 104, 114, 128, 146, 152, 166, 170, 182, 206, 210, 220
Miss, Mary 102, *101*
Modernismo 150, 153, 181
Moore, Frank 178, *177*
Moore, Henry 39-40
Moorman, Charlotte 108
Morellet, François 21
Morley, Malcolm 167-9, *168*
Morris, Robert 42, 43, 56-9, 68, 83, 114, 115, *42*, *57*
Morrison, Jasper 204
Morton, Ree 132
Mosset, Olivier 72, 182
Mucha, Reinhard 198, *197*
Muehl, Otto 111
Muñoz, Juan 166, 222

NAUMAN, BRUCE 68, 103, 107, 111, 209, *66-7*, *104*, *105*
Neoconceitualismo 186, 202
Neodadá 2, 34
Neo-expressionismo 156, 160, 190
Neogeo 182
Neue Sachlichkeit 162
Neue Wilde 160
Newman, Barnett 1, 39, 48, 52, 63, 169, 182, 184, *44-5*
Nitsch, Hermann 111-2
Noland, Kenneth 37, 38, 39, 41, 48, 69, *37*
Nonas, Richard 148
Nouveau Réalisme 25-8
Nul, grupo 22

OEHLEN, ALBERT 190
Oehlen, Markus 190
Oiticica, Helio 87
Oldenburg, Claes 2, 6, 12-4, 18, 35, *13*
Olitski, Jules 41, 181
Ono, Yoko 108
Op Art 21, 22, 178
Opie, Julian 211
Oppenheim, Dennis 113
Oppenheim, Meret 128
Ortner, Laurids 204
Ortner, Manfred 204
Oursler, Tony 225-*226*

PAIK, NAM JUNE 108
Paladino, Mimmo 157, 160
Palermo, Blinky 103
Panamarenko 69
Pane, Gina 113, 235
Paolini, Giulio, 90, 92
Paolozzi, Eduardo 17
Pascali, Pino 90
Patterson, Simon 221, *212*
Penck, A. R. 162
Penone, Giuseppe 90, 92, *89*
Performance art, X, 109, 110-1, 134, 136, 154
Pettibon, Raymond 210
Phillips, Peter 17
Picasso, Pablo 23, 33, 39, 121, 167, 182
Piene, Otto 22
Pierson, Jack 210
Piper, Adrian 134, 220-1, *134*, *221*
Pistoletto, Michelangelo 22, 90, *23*, *91*
Política, arte 61, 150
Polke, Sigmar 31, 33, 34, 160, 163, 190, 191, *32*, *187*
Pollock, Jackson 1, 7, 11, 28, 36, 43, 68, 133, 230
Poons, Larry 41
Pop Art X, 5-25, 31, 34-5, 48, 58, 60, 117, 152, 182
Pós-minimalismo, X, 60, 114, 148, 210
Pós-modernismo X, 155-6, 183
Pós-painterly, abstração 18, 37, 86
Potter, Sally 139

Preciosismo 48
Primárias, estruturas 43
Primitivismo 216-7
Processo, arte 61, 63
Pública, arte 145-6, 154, 195, 208

RAINER, ARNULF 113
Rainer, Yvonne 59
Ramos, Mel 16
Ramsden, Mel 83, 86
Rauschenberg, Robert 2, 5, 25, 34, X, *3*
Ray, Man 28
Raysse, Martial 28
Rego, Paula 158
Reich, Steve 59
Reinhardt, Ad 81, 108, 173
Richter, Gerhard 31, 34, 158, 160, 163, 182, *29*, *31*, *161*
Riley, Bridget 21, 22, 178, *21*
Rivera, Diego 145
Rochfort, Desmond 145
Rockenschaub, Gerwald 182
Rollins, Tim, e K. O. S. 172, *173*
Rosenbach, Ulrike 111, 140
Rosenquist, James 6, 7, 11, *7*
Rosler, Martha 134
Rotella, Mimmo 28
Rothko, Mark 63, 170
Rückriem, Ulrich 111
Ruff, Thomas 191
Ruscha, Edward 16, 26, 78, *17*
Ruthenbeck, Reiner 111
Ryman, Robert 69, 170

SAINT-PHALLE, NIKI DE 24, 30
Salle, David 158, 163, 165
Salome 160
Samba, Cheri 218, *217*
Sander, August 123
Saret, Alan 68
Schapiro, Miriam 127
Scharf, Kenny 172
Schnabel, Julian 158, 163, 183, *164*
Schneeman, Carolee 112
Schoenberg, Arnold 46
School of London (Escola de Londres) 171
Schütte, Thomas 204
Schuyff, Peter 178
Schwarzkogler, Rudolf 111
Scott, Tim 40
Segal, George 15
Self , Colin 34
Serra, Richard 64-7, 68, 118, 167, 196, *196*, *62*
Serrano, Andres 214, *215*
Sevilla, Ferrán García 158
Shaker, design 50
Sheeler, Charles 48
Sherman, Cindy 192-4, 202, *193*
Sieverding, Katharina 140
Simonds, Charles 141
Simpson, Lorna, 228
Siqueiros, David Alfaro 145
Situacionismo, 34
Sjoo, Monica 128, *129*
Smith, David 39
Smith, Richard 17, 38, *40*
Smithson, Robert 42, 96-7, 110, 209, *95*, *97*
Social, arte 150
Socialista, Realismo 23, 31, 151
Solano, Susana 166, *168*
Sonfist, Alan 103
Sonnier, Keith 68
Soto, Jesús Rafaël 18, *20*
Sottsass, Ettore 204
Spero, Nancy 135, *137*
Spoerri, Daniel 24, 27
Staeck, Klaus 123
Steinbach, Haim 186, 202, 207, *184*
Stella, Frank 46, 48, 50-1, 181, 194, *47*, *51*
Stevens, May 134, *135*
Stockhausen, Karlheinz 108
Strand, Paul 123
Struth, Thomas 191
Sturtevant, Elaine 183
Suvero, Mark di 40

TAAFFE, PHILIP 178, 183, 184, *179*
Takis 118
Thiebaud, Wayne 16
Tillers, Imants 183-4, 220
Tinguely, Jean 2, 18, 24, 25-6, 30, *2*
Tiravanija, Rirkrit 232
Tjakamarra, Michael Nelson 220
Tjapaltjarri, Clifford Possum 220
Tordoir, Narcisse 158
Toroni, Niele 72, 182, *73*
Transvanguarda 155-6
Trockel, Rosemarie 191, *187*
Truitt, Anne 38
Turner, Prêmio 167
Turrell, James 98, 103, 127
Tuttle, Richard 69
Twombly, Cy 170
Tzara, Tristan 3

UECKER, GÜNTHER 22, *22*
Ukeles, Mierle Laderman 137

VAISMAN, MEYER 182
Vasarely, Victor 21, 178, *20*
Villeglé, Jacques de la 26
Viola, Bill 225, *228*
Vostell, Wolf 33-4, 108, 122, *33*
Vries, Herman de 22

WALKER, KATE 139
Wall, Jeff 192
Warhol, Andy 6, 7-11, 28, 32, 35, 48, 54, 117, 174, 189, 194, 201-3, 206, 236, *8*, *9*, *35*
Weibel, Peter 113
Weiner, Lawrence 78-9, 86, *79*
Wentworth, Richard 198
Wesselman, Tom 6, 14, 26, *15*
Weston, Edward 193
Whiteread, Rachel, 208, *207*
Wilding, Alison 198
Willats, Stephen 145
Williams, Sue 229, *229*
Wilson, Martha 136
Winsor, Jackie 132
Wodiczko, Krzysztof 195, 215
Wojnarowicz, David 178, *176*
Women Artists in Revolution (WAR) [Artistas mulheres em Revolução] 124
Woodrow, Bill 198

YOUNG, LAMONTE 108

ZAMP-KELP, GÜNTER 204
Zero, Grupo 22
Zorio, Gilberto 68, 90
Zox, Larry 41